T.C.

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI

1990 SONRASI HOLLYWOOD SİNEMASI ROMANTİK AŞK FİLMLERİNDE AŞK SÖYLEMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Didem YALINAY

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Gülcan SEÇKİN

Ankara-2012

ONAY

Didem Yalınay tarafından hazırlanan "1990 Sonrası Hollywood Romantik Aşk Filmlerinde Aşk Söylemi" başlıklı bu çalışma, 02/07/2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda, oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

....

Doç. Dr. Gülcan Seçkin (Başkan)

....

Doç. Dr. Serdar Öztürk

....

Doç. Dr. Murat Hazar

ÖNSÖZ

Bu çalışma Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yönetimi ve çalışanları başta olmak üzere pek çok kişinin yardımları, katkıları ve desteği sonucunda ortaya çıktı. Katkılarından ve yardımlarından dolayı Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesindeki tüm hocalarıma, bu çalışma için sahip olduğum alt yapıyı bana sağlamış olan Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesindeki tüm hocalarıma, bana her daim umut veren değerli danışmanım Doç. Dr. Gülcan Seçkin'e, çalışmama önemli katkıları olan jürim Doç. Dr. Serdar Öztürk ve Doç. Dr. Murat Hazar'a, bu çalışmanın gerçekleşebilmesini sağlamış olan enstitü genel sekreterimiz Sayın Salim Arslan'a, her zaman yanımda olan ve dünyayı güzel bir yer yapan muhteşem aileme ve desteğini esirgemeyen tüm arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1990 SONRASI HOLLYWOOD ROMANTİK KOMEDİLERİ VE ROMANTİK AŞK MİTİNİN YİNELENEN VE YENİLENEN SÖYLEMİ

GİRİŞ

Mutluluk kavramı üzerine düşünürler felsefi, psikolojik, edebi düzlemde eserler verirken, tarihsel koşullar içinde değişen toplumun gündelik hayatı içinde mutluluğun kaynakları, nesneleri aralıksız çeşitlenmiş çoğalmıştır. Mutluluğun araçlarını, türlerini çoğaltan ve kitlesel olarak üreten Batı kültüründe ayakları yerden kesen bir mutluluk biçimi olarak romantik aşk kavramına büyük önem atfedilir. Batı kültüründe bireyler iyi bir eğitim almak, iyi bir işe sahip olmak, romantik aşkla sevip sevilerek iyi bir aile kurmak gibi temel isteklere yönlendirilirler. Bunlar toplumda insanın nasıl mutlu olabileceğine dair genel kabullerdir. Bu temel yönlendirmede öne çıkan manevi değerlerin yanı sıra Batı toplumunda mutlu bir hayatın önemli maddi koşulları vardır. Maddi olarak iyi imkânlara sahip olmak hayatı konforlu ve mutlu yaşamanın aracı olarak görülmektedir. Bu yaklaşıma göre iyi maddi şartlara sahip ve romantik aşkla birliktelik kurmuş bir insanın mutlu olması beklenir. Romantik aşk kendini göstermişse, geleceği kurma sözünü, maddi koşullarını oluşturma sözünü de içlemleyebilir. Mutluluğu romantik aşka, paraya, iyi bir eğitime, iyi bir işe ve daha pek çok şeye bağlamayan uzayıp giden bir belirlemecilik, gündelik gerçekliğin böyle kurulduğuna işaret eder. Romantik aşk, yokluğunun mutsuzluk, büyük bir eksiklik, varlığının mutluluk hatta sonsuza dek mutluluk getirebileceği vurgusuyla karşımıza çıkar.

Mutluluğun koşullarını ifade eden düşünceler nasıl üretilir, nasıl içselleştirilir? Van Dijk, toplumsal bellekteki bilgi stoklarında bulunan genel kabullerin ailede, çeşitli sosyal ortamlarda, romanlarda, filmlerde sürekli tekrar edilerek aktarıla geldiğini belirtir. Toplumdaki genel kabullerin aktarımı çocukluğumuzda aile öğütleri, masallarla başlar büyüdükçe edebiyat, tiyatro, sinema gibi çeşitli anlatılarla devam eder. Aktarılan bu genel kabuller söylemin inşâını gerçekleştirir. Bu genel kabullerle insanların zihinlerinde o konuyla ilgili zihinsel şemalar oluşur (2003:36). Mutlulukla ilgili kolektif bilgiler, üretilen söylemlerle bize ulaşır ve bu bilgiler doğrultusunda mutlulukla ilgili zihinsel bir model geliştiririz. Bu geliştirdiğimiz modelle mutlulukla ilgili ön varsayımlarımız düşüncelerimize yerleşmiş olur ve bu yerleşik düşüncelerle

söylemi anlamlandırır ve çeşitli şekillerde de söylemi yeniden üretiriz. Romantik aşka bağlı mutluluk söyleminin inşâı da bu şekilde gerçekleşir.

Romantik aşk, mitlerde, efsanelerde, dilden dile anlatılan yaşanmış hikâyelerde, masallarda, şarkılarda, edebiyatta, tiyatroda, filmlerde insanın hayattaki mutluluğunun en önemli temellerinden biri olarak işlene gelmiştir. Geçmişten günümüze gelmiş olan klasikleşmiş aşk hikâyeleri sevdiğinin kaybıyla derin bir mutsuzluğa düşmeyi, ölümü arzulamayı, sevdiğine kavuşunca mutlak mutluluğa erişmeyi anlatırlar. Bu hikâyeler, hayatımızda romantik aşkın varlığıyla mutlu yokluğu ile mutsuz olunacağı tanımıyla karşımıza çıkmaktadır. Romantik aşk bu anlatılarda hayat için ayrıcalıklı ve öncelikli bir yerde, mutluluk için en temel öğe olarak işlenmektedir. Mutlu sonla biten aşk hikâyeleri bu yaklaşımı "ve sonsuza dek mutlu oldular..." söylemiyle ortaya koyarlar.

Romantik aşkın Batı toplumundaki köklerine baktığımızda romantik aşk insan ruhunun kurtuluş mitinin ana temasıdır. Romantik aşk miti Batı kültürünün temeli olarak görülen Antik Yunan'dan gelme tarih öncesi mitlerde Eros ve Psykhe'nin hikâyesiyle karşımıza çıkar. Bu mit insan ruhunun kurtuluşunu ve tanrısallığa kavuşmasını anlatır. Yunan mitolojisinde aşk (Eros) dünyanın varoluşunda ortaya çıkan temel güç olarak tanımlanır. Psykhe 'ruh' (bir anlamda 'can') demektir ve mitte güzeller güzeli bekâr genç bir prenses olarak tanımlanmıştır. Eros ve Psykhe romantik bir aşkla mutlu bir beraberlik sürerlerken aralarına şüphe girince ayrı düşerler, Psykhe çok ıstırap çeker, Eros'a kavuşmak umuduyla tehlikelere atılır ve ölüm uykusuna düşer. Sonunda Eros, Psykhe'nin kurtulması için Zeus'tan yardım ister ve Zeus Psykhe'nin Olympos'ta tanrılar sarayına kabulünü buyurur. Böylece Eros ve Psykhe (aşk ve ruh) birbirlerine kavuşur, ruh ölümsüzleşir ve tanrısallaşır, tanrılar sarayında birliktelikleri tüm tanrılar tarafından onaylanır *ve sonsuza dek mutlu olurlar*.

Eros ve Psykhe'nin hikâyesi *can*ın aşka kavuşmasıyla kurtuluşunu, ölümsüzleşmesini ve tanrılar katına yükselişini anlatır. Ancak daha derinde insanın evrendeki yaratma gücü ile ayrılmaz bir birlik içinde olduğunu, bu

birliğe kavuştuğu takdirde varlığının tanrısal ve ölümsüz olacağını anlatmaktadır. Mit, insan ruhunun evrendeki yaratıcı temel güçle bir olduğunu anlatırken romantik aşkı bu amaca bir yol etmiştir, belki de bunun sebebi insanın üremesinde Eros'un önemini teslim etmektir. Açımlamak gerekirse Eros ve Psykhe'nin miti iki şekilde okunabilir. Birincisi varoluşsal derin anlamı ile insan ruhunun ayrılmaz bir şekilde evrenin yaratıcı gücüyle bir olduğu, bu birlikten şüpheye düştüğü takdirde insan ruhunun ızdıraba boğulduğu ancak şüpheden dolayı içine düşmüş olduğu zorlukların üstesinden gelip bu birlik bilincine tam kavuştuğu takdirde ruhun ölümsüzleşerek sonsuz huzura ve mutluluğa kavuştuğudur. İkincisi ise hikâyenin düz anlamı ile insanın dünyadaki yaratıcı güçle birliğinde ulaştığı vecd halini romantik aşk yolu ile yaşayabileceği, bir kadın ve bir erkeğin romantik aşkla birleştikleri takdirde sonsuza dek mutlu olacağıdır. Bu hikâyenin sonucunda insanın bu dünyada tanrısal olanla bağını romantik aşk ile kurabileceği ve romantik aşka kavuşarak mutlu olabilme haline erişeceği çıkarılabilir . Günümüzde bu mitin izlerini süren anlatılara baktığımızda romantik aşkın bu vecd halini yarattığına dair bir söylem karşımıza çıkar.

Mutlu sonla biten *Pamuk Prenses*, *Uyuyan Güzel*, *Sindrella* ve *Rapunzel* gibi peri masalları Eros ve Psykhe'nin hikâyesiyle hem bu "sonsuza dek mutlu olma" miti hem de hikâyelerindeki bazı ögeler bakımından benzerlikler gösterirler. Masal halk kültürünün billurlaşmış halidir, anonimdir, tüm mitlerde olduğu gibi güçlü bir iletkenlik özelliğine sahiptir. Kaynağı ne olursa olsun, ortalama kültüre uyum sağlamak üzere yeniden biçimlenir (Sezer, 2010:15). Cox'a göre masallar mitlerin parçalanmış biçimleridir, bunlar ancak içinden çıktıkları mitlerin açıklanmasıyla anlaşılabilirler. Masallarla mitoloji karakterleri bakımından farklılık gösterirse de unsurları birbirlerine çok yakındır (Cox'tan Akt. Sakaoğlu 2003:6). *Pamuk Prenses* ve *Uyuyan Güzel*, *Psykhe* gibi büyü ile ölüm uykusuna düşerler ve onları bu durumdan romantik aşk kurtarır. *Sindrella, Psykhe* gibi eziyetli bir hayattan romantik aşk ile kurtulur. *Eros ve Psykhe*'nin hikâyesinde ruhu kurtaran Aşk tanrısıyken, masallarda kurtarıcı, yakışıklı, kudretli, aşkını sunan iyi kalpli bir

prenstir. Masallar, mitler ve rüyalar aynı kumaştan biçilmiştir. Üçü de bilinçdışının ürünüdür. Masallar ve mitler ortak bilinçdışının şekillenmesi, resimlenmesidir (Sarı, Akt. Sezer, 2010:16). Peri masalları "... ve sonsuza dek mutlu oldular" söylemiyle ve antik dönemlerden kalma hikâyeye benzerlikleriyle romantik aşk mitinin Batı'daki ilk örneğini günümüzde canlı tutan anlatılardır. Ancak romantik aşk mitini canlı tutan yalnız masallar değildir. Romantik aşk mitinin izleri şarkılar, edebiyat, tiyatro, opera, bale, sinema gibi her anlatı alanında kendini göstermektedir. Özellikle sinemada mutlu sonla biten romantik aşk filmleri "ve sonsuza dek mutlu oldular" söyleminin yeniden üretimi ile adeta yetişkinler için anlatılan masallar niteliğinde, romantik aşk mitinin yeniden üretimidirler.

Johnson romantik aşk miti ile ilgili "Mitler paradokslarla doludur, çünkü gerçeğin kendisi de paradoksludur", der (1993:112). Yunancada paradoks kelimesinin anlamı, "düşünceye, genel kanıya aykırı"dır. Ama genel kabul gören düşüncelere aykırı görünmesi yanlış ya da uydurma olduğu anlamına gelmez. Mitlere çocuklara yönelik peri masalları olarak yaklaşılması paradokslarla uğraşma isteksizliğinden kaynaklanır (Johnson, 1993:112).

Sinema başlangıcından bugüne izleyicilere romantik aşka dair hikâyeler sunmuştur. Romantik aşk Hollywood sinemasında pek çok filmde ana tema ya da yan tema olarak işlene gelmiştir. 1990'da, Hollywood sinemasında, peri masallarındaki romantik aşk miti *Pretty Woman* (*Özel Bir Kadın* G. Marshall, 1990) filmiyle günümüz metropol insanını konu eden bir hikâye içinde işlenerek bu masalların yetişkinlere uyarlanmış yeni bir üretimini sunar. *Pretty Woman* romantik film türünde büyük bir patlama yaratırken, en çok izlenen romantik filmlerin başında yer alan kült bir film haline gelmiştir denebilir.

Romantik aşk Hollywood sinemasında melodramlarda, müzikallerde ve romantik komedilerde başlangıcından bugüne ana mevzu olarak işlenmiştir. 1960'dan önce çekilen Hollywood filmlerinin yüzde seksen beşinin olay örgüsünde romantik aşk vardır (Bordwell, Staiger, Thompson akt. Wexman, 1993:4). Hollywood sinemasında mutlu sonla biten romantik aşk

filmleri 1930'larda romantik komedi olarak nitelendirilen bir tür olarak üretilmeye başlanmıştır. 1934'te *It Happened One Night* romantik komedi türünde büyük başarı kazanmış ve bu başarının etkisiyle romantik komedilerin çokça üretildiği bir dönem yaşanmıştır. Ancak 50'lerden 1980'lerin sonuna kadar romantik komedi türüne ilginin azaldığı izlenir. Romantik aşk her zaman dramatik aksiyonun önemli unsurlarından biri olmakla birlikte 1960'lardan 1990'lara kadar olan süreçte mutlu sonla biten romantik filmlerin üretiminde ciddi bir düşüş gözlenmektedir. 1989'da *When Harry Met Sally* ve ardından 1990'da *Pretty Woman* romantik komedi türünü tekrar hayata döndüren bir dönüm noktası yaratır ve 90'lardan sonra romantik komediler belirgin bir şekilde tekrar hayat bulup önemli gişe başarıları ortaya koyarlar (Abbott ve Jermyn, 2009:3).

1990'da *Pretty Woman* (*Özel Bir Kadın*, G. Marshall, 1990) filmiyle mutlu sonla biten romantik aşk filmleri tarihin en büyük izlenme rekorunu kırar. Mutlu sonla biten romantik aşk filmlerinin güçlü bir yeniden doğuşunun nedenlerini anlamak için toplumsal koşulları incelendiğinde 80'li yıllarda Amerika'da yeni muhafazakârlığın doğuşu ile toplumun düzeni için geleneksel değerlerin ön plana çıktığı görülür. 1980'ler ve 90'lar seksüel devrim, AIDS'le mücadele, sivil hak hareketleri sonrası toplumsal olayların cereyan ettiği bir dönemdir (Mabry, 2004). Bu dönemde eşcinsellere eşit evlilik hakkıyla ilgili medyanın ana kanallarında ilk kez geniş bir kampanya başlamıştır. Dönemin politik partilerinin ajandasında en başta gelen konu AIDS olmakla birlikte eşcinsel evliliği toplumda en çok yankı uyandıran hareket olmuştur (Stevens, 2009:132). *Journal of Popular Film and Television*'da 2009 yayınlanan bir makale bu konuyu irdelemiş ve "Hollywood evlilik ve tutkunun yalnızca heteroseksüellere ait bir imtiyaz olduğu ve kabul görür birleşme biçimi olduğu düşüncesini beslemek için devletle ve muhafazakâr sağ ile işbirliği içindedir" tezini ortaya koymuştur (Moddelmog, 2009:162).

Ronald Reagan, Amerika'da 1980 seçimleriyle başkan seçilir. Eisenstein, 1980 seçimlerinin temasının aileyi, ekonomiyi ve orduyu

sağlamlaştırarak güçlü bir Amerika yaratma ihtiyacı olduğunu, muhafazakâr yeni sağın, Amerikan demokrasisindeki krizi ailedeki otorite krizi olarak analiz ettiğini ve bu problemin çözümünün geleneksel ataerkil aileyi güçlendirmekte bulduğunu belirtmiştir (1984). 1980 sonrasında özellikle 90'lara gelindiğinde, Hollywood'da romantik türde filmlerin yükselişiyle yeni muhafazakâr söylemlerin yükselişi bir anlamda paralellik göstermiştir. Rubinfeld 1970-1995 yılları arasında yapılmış romantik komedilerin patriarkal ideolojiyi güçlendirip güçlendirmediğini ortaya koymak amacıyla yaptığı çalışmada, 1970'lerdeki romantik komedilerin ideolojik çelişkileri, geleneksel cinsiyet rollerine ve cinsiyet hiyerarşisine meydan okuyan bir içerik sunarken, 1980 ve 90'lardaki romantik komedilerin tam tersine ideolojik çelişkileri geleneksel cinsiyet rollerini ve cinsiyet hiyerarşisini güçlendiren bir içerikle sunduğunu ortaya koymuştur (1997:i). Preston Hollywood romantik komedilerinin 1980 sonları itibariyle yükselişini ortaya koyduğu çalışmada romantik komedilerin 50'ler itibariyle üretim ortalamalarını ortaya koymuştur. "Son 14 yılda (1986'dan 2000 yılına kadarki dönem) popüler referans kaynaklarına göre Hollywood romantik filmlerinin yapımında düzenli bir yükseliş olmuştur. 1950'lerde yılda ortalama 13 romantik film çekilmiştir. 1960-1969 yıllarında yılda ortalama 7 romantik film çekilirken, 1970'de bu 5'e düşmüştür. 1980-1984 yıllarında bu oran yükselmeye başlamış, 1989'da yılda 20 oranına çıkmıştır. 1990 ve 1996 yılları arasında ortalama 26 romantik film çekilmiş oran 1991 yılında 40 film ile yüksek sayıya ulaşmıştır. Hollywood yüzyıl boyunca en yüksek oranını 1990'larda yakalamıştır" (Preston 2000: 229).

Bu durum 1990 sonrasında *Pretty Woman*'la (*Özel Bir Kadın*, G. Marshall, 1990) patlama yapan mutlu sonla biten romantik aşk filmlerinin günümüze uyarlanmış öykülerle metropol insanını konu ederek "ve sonsuza dek mutlu oldular" diyerek biten peri masalını ve romantik aşk mitini yeni bir biçimde yeniden üretiyor olmaları bakımından incelenmeleri konusunun önemine işaret etmektedir. *Pretty Woman*'ın (*Özel Bir Kadın,* G. Marshall, 1990) öyküsü bir fahişe ile çok zengin bir iş adamını tüm diğer düşünce kalıplarını yıkarak sonunda romantik aşkla birleşip mutluluğa yükselişlerini,

kurtuluşlarını anlatır. 1990 sonrası üretilmiş olan mutlu sonla biten romantik filmlere baktığımızda *While You Were Sleeping* (*Sen Uyurken*, J. Turteltaub, 1995) metropol insanının yalnızlık buhranından romantik aşk ile nasıl çıktığını ve hayatının anlamsız herhangi bir hayatken nasıl anlam kazandığını anlatır. *Serendipity* (*Tesadüf*, P. Chelsom, 2001) aşkını bulmak kaderinde varsa onunla mutlaka buluşup mutlak mutluluğa erişileceğini anlatan, aşk ve tesadüf konulu filmlerin önemli örneklerinden biridir. *French Kiss* (*Fransız Öpücüğü*, L. Kasdan, 1995)'de romantik aşk, bir hırsızı yola getirirken mutluluğu kaybetmiş olan kadın kahramanı sonsuza dek mutluluğa kavuşturur. *Sleepless in Seatle* (*Sevginin Bağladıkları*, N. Ephron, 1993)'da romantik aşkın O'nun sesini ilk duyuşta, O'nu ilk görüşte teklifsiz bir birliktelik başlatacağı vurgulanır. 1990 sonrası romantik komedilerin hepsi günümüz metropol insanının romantik aşka kavuşarak ulaştığı sonsuz mutluluğu vurgular niteliktedirler.

Ancak bu sonsuz mutluluk vurgusu romantik aşk üzerine yapılan tıbbi ve sosyolojik araştırmaların bulgularıyla çelişkiler göstermektedir. Fisher'ın romantik âşıklar üzerine yaptığı araştırmada romantik aşkın bir bağımlılık fenomeni olduğu ortaya konur. Çalışma, romantik aşkın sonsuz bir mutluluğu getirmekten çok kişiyi takıntılı ve depresif bir hale sürüklediğini ortaya koymaktadır (2005:85). Dowling de yaptığı çalışmalarla romantik aşkla kurduğu birlikteliği hayatının en önemli önceliği haline getiren ve kendi gelişimini bir kenara koyan kadınların ekonomi dışı kaldıklarını mutsuz ve yoksulluk içinde bir yaşlılık yaşadıklarını ortaya koymaktadır (1998:46). Romantik aşka kapılmanın sonsuz mutluluk ve acıdan kurtuluş olmaktan çok insanların mutsuzluğuna sebep olabildiği gerçeğine karşın Hollywood sineması masallardaki romantik aşka bağlı kurtuluş öyküsünü bir mutluluk ideolojisi olarak günümüz sinemasına taşımaktadır.

Teknolojisi gereği sinema gerçek dünyayı malzeme olarak kullanıp onu yeniden yaratır, Büker'in belirttiği üzere sinema gerçek malzeme ile kurmaca bir dünya ortaya çıkarır (1996:2). İzleyici filmin kurmaca olduğunu biliyor olsa da filmin yarattığı gerçeklik yanılsaması sebebiyle filmin

kahramanlarıyla özdeşleşerek aktarılanları gerçekmiş gibi algılar. Jean Mitry, insan bilincinin ekran tarafından yakalandığı ve kurgusal olanın gelip çevredeki gerçekliğin yerini aldığı bu yanılsama halinin bir hipnoz durumuna benzediğini belirtir (Akt. Gönen, 2007:65). Sinema bu sebeple söylem aktarmak konusunda etkili bir yerde durmaktadır. Hollywood romantik komedilerinde işlenen romantik aşkla gelen sonsuz mutluluk öyküleri insanların algılarında gerçekliğin yerini alır. Gerçeklik etkisi Hollywood sinemasında çok etkili bir şekilde kullanılagelmiştir. Gönen, Godard'ın ifade ettiği üzere Büyük İskender'in, Sezar'ın ve Napolyon'un ordularıyla yapamadığını Hollywood sinemasının filmlerle yapmış ve evreni ele geçirmiş olduğuna değinerek, Hollywood sinemasının bu etkisini şöyle açıklar: “Hollywood bunu üç temel kural üzerinde gerçekleşmektedir: Tipleme, özdeşleşme ve şeffaflık (gerçeklik illüzyonu neden sonuç ilişkisinin açık seçik ortada olması). Tipleme operasyonu; anlatı biçimi, film atmosferi, karakterler, dekorlar üzerine gerçekleştirilen bir tekrar ve standartlaştırma operasyonudur. Şeffaflık kuralı ise filmde sunulan kurgusal dünyayla ilgili bir gerçeklik illüzyonunun yaratılmasını amaçlar. Özdeşleşme kuralı ile seyirci tanık olduğu kurgusal olayları sanki kendisinin yaşamakta olduğu deneyimlemişcesine algılar" (2007:62).

Bu gerçeklik algısı romantik aşkla ilgili filmlerin ortaya koyduğu söylemin izleyenlerin romantik aşk konusundaki fikirlerini şekillendirmektedir. Bu etki dünya çapında insanların kitlesel bir şekilde gerçekliği oldukça tartışmalı olan bir mutluluk sanrısına inanmaları anlamını taşımaktadır. Tıbbi ve sosyolojik araştırmalar romantik aşka kapılmanın içerdiği tehlikeleri ortaya koymaya çalışırken, bu çalışma Hollywood sinemasında sonsuz bir mutluluğa ulaşılacağı anlamını içeren romantik aşk mitine dayalı bir romantik aşk söyleminin mutlu sonla biten romantik aşk filmlerinde nasıl yeniden üretildiğini açığa çıkarma ihtiyacı duyarak yapılmıştır. Dolayısıyla bu araştırmanın konusu 1990 sonrası Hollywood sinemasında metropol insanını konu eden, mutlu sonla biten romantik aşk filmlerindeki romantik aşk söylemidir. Araştırmada Hollywood sinemasında 1990'dan sonra üretilmiş

olan mutlu sonla biten romantik aşk filmlerinde, romantik aşk mitinin mitolojiye dayalı kodlarını yeniden nasıl ürettiğini ortaya koymak ve bu doğrultuda ortaya çıkan romantik aşk söylemini çözümlemek amaçlanmaktadır.

Çalışmada şu sorulara cevap aranmaktadır:

Romantik aşk mitinin kodları nelerdir?

Romantik aşk miti Hollywood romantik aşk filmlerinde yeniden nasıl üretilmektedir?

Hollywood romantik aşk filmlerinde romantik aşk miti ile sunulan mutluluk tanımı nasıl bir anlam taşımaktadır?

Hollywood sineması birinci dünya savaşından sonra sinema endüstrisi olarak dünya pazarında lider konuma gelmiştir. 1990'lara gelindiğinde, dünyada yılda yaklaşık 4000 film yapılmaktaydı. Bunlardan 300 ila 400'ü Hollywood filmiydi ve Hollywood filmleri dünya toplam gişe hâsılatının %70'ine sahipti (Thompson and Bordwell'den akt. Ilgaz, 2001:38). Hollywood sinemasında 90'lardan sonra yapılmış olan mutlu sonla biten romantik filmlerindeki, romantik aşkla gelen sonsuz mutluluk söylemi Hollywood filmleriyle tüm dünyada çok büyük kitlelere ulaşmıştır. Medyada sunulan romantik aşk hikâyelerinin izleyiciler üstündeki etkilerine dair yapılmış araştırmalar, filmlerin izleyicilerin düşüncelerini etkilediğini belirtmektedirler. Bachen ve Illouz toplum bilişsel teoriye (social cognitive theory) dayalı yaptıkları araştırmanın sonucunda gençlerin romansla ilgili tanımları temel olarak medyadaki hikâyeler ve imajlardan öğrendiklerini ortaya koymuşlardır (1996:292). Hollywood filmlerinin bir mutluluk miti olarak ürettiği romantik aşk söyleminin çözümlenmesi dünya çapında pek çok insanın romantik aşkla ilgili geliştirdiği düşüncelere etkisi bakımından önemlidir.

Hollywood sineması filmleri "tür filmi" (genre) kavramıyla değerlendirilmektedirler. Daha önce de değindiğimiz üzere mutlu sonla biten romantik filmler de bu kapsamda romantik komedi türü kategorisindedir. Raelene'nin yaptığı romantik komedilerin sunduğu aşk ve evlilik tanımıyla

insanların aşk tanımı ve evliliğe yaklaşımı arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı amaçlayan evlenmek üzere olan çiftler üzerine yapılan bir araştırmada, evlenmek üzere olan çiftlerin evlenme kararını verme aşamasını anlatırken romantik komedilerde sunulan mesajlarla paralellik gösteren ifadeler kullandıkları görülmüştür (2003). Hefner, Hollywood'un ürettiği popüler filmlerdeki ilk görüşte aşk, ruh eşi gibi romantik idealleri ve bu ideallerin genç ergenlerin ilişkilerle ilgili inançları üzerindeki etkisini araştırmıştır. Önce gişede başarılı olmuş 50'den fazla romantik komedi filminin içeriğini inceleyerek filmin kahramanlarının filmlerde yarattıkları romantik ideali (diğerini idealize etmek, ruh eşi/bir tek o, ilk görüşte aşk, aşk her şeyin üstesinden gelir) bu ideal temalara dair ortaya konan karşıtlıkları da değerlendirerek tanımlamıştır. Bu içeriğin genç ergenler üzerindeki etkisini romantik komedi izleme sıklıkları doğrultusunda değerlendiren Hefner araştırmanın sonucunda önemli ölçüde bir etkinin olduğu sonucuna varmış ve özellikle diğerini idealize etme konusunda romantik komedilerin genç ergenler üzerinde çok belirgin bir etkisi olduğunu ortaya koymuştur (2011:iii).

Hollywood sinemasıyla ilgili romantik komedi türü üzerine yapılmış araştırmaları incelediğimizde bunları 1990 öncesi ve sonrası yapılmış filmlere yönelik olmak üzere ikiye ayrıldıkları görülmektedir. Romantik komedi türü üzerine yapılmış olan araştırmaların önemli bir kısmı 1930'lar ve 40'larda yapılmış olan ilk romantik komedileri ele almışken bir kısmı günümüz romantik komedilerine yönelik olarak yapılmıştır. 1930'lar ve 40'larda yapılmış olan romantik komedilerle ilgili Nitchoka ve Sabrina gibi Hollywood filmleri tarihinde önemli yer edinmiş filmleri çözümleyen araştırmalar[1] ve romantik komedi türünü tanımlamaya ve anlatılardaki sınıf ve cinsiyet sunumlarının analizlerine yönelik araştırmalar[2] bulunmaktadır.

---

[1] Dowling, Rhiannon. (2009) "*Consumerism, Anticommunism and Romantic Comedy in Ernst Lubitsch's Ninotchka*" University of Maryland, Baltimore County
Smith, Dina M (2002). "*Global Cindrella: Sabrina (1954), Hollywood and Postwar Internationalism*". Cinema Journal 41, No 4, Summer

[2] Woodward, Katherine Solomon. (1988)."*The comedy of equality: Romantic film comedy in America, 1930-1950*" University of Maryland College Park.
Greene, Jane M. (2010). "*Hollywood's Production Code and Thirties Romantic Comedy*" Historical Journal of Film, Radio and Television Vol. 30 No:1 içinde syf. 55-73

Günümüz romantik komedilerini konu eden araştırmaları incelediğimizde gişe başarısı elde etmiş popüler filmler üzerine çeşitli araştırmalar[3] bulunmaktadır. Bu araştırmalar ağırlıklı olarak filmlerin anlatı yapısındaki cinsiyet sunumlarıyla ilgili kadın odaklı analizlerdir. Örneğin Lowe'un yaptığı çalışma[4] kadın ve erkeğin patriarkal toplumdaki farklı rollerini romantik komediler üzerine yaptığı inceleme ile ortaya koyar. Peri masallarının yeniden üretimiyle romantik komedilerin tarihinde dönüm noktası yaratan *Pretty Woman* üzerine yapılmış bir çalışma[5] soğuk savaş sonrası dönemde komünizmin çöküşüyle zafer kazanan Amerikan rüyasının sınıfsızlık miti üzerine bir inceleme getirmektedir. Yine *Pretty Woman*'ı

Lang, Annekathrin. (2011). "*Examination of profession in romantic comedy films: How the 'happy ending' (still) leads to economic dependency of the female character*" Long Island University, The Brooklyn Center

[3] DESILLA, Louisa. (2012) "*Implicatures in film: Construal and functions in Bridget Jones Romantic Comedies*" Journal of Pragmatics 44 30–53
AKASS, Kim. (2004). *Reading Sex and the City:Critical Approaches*. London, GBR: I.B. Tauris.
LAYNE, Kathryn E. (2009). "*More Than Girl Talk: Situating Sex and the City in Feminist Conversation*" University of Louisiana.
FERRARI, Michele Ierradi (2009) "*Boyz, Bastards, Virgins, and Pretty Woman: Class and Gender in American Fiction and Film of the 1990s*" Masters of Arts University of Virginia.
NEALE, Steve (1992). "*The Big romance or Something Wild?*" Screen 33:3 Autumn, 284-299

[4] Lowe, Mary Leah (2001). "A Funny Thing Happened on the Way to the Wedding: Gender Ideology and Narrative Structure in Romantic Comedy" Florida State University, School of Theatre Degree of Doctor of Philosophy.
Bu çalışma romantik komedilerin belirgin biçimdeki anlatı yapısını ve bu yapıda cinsiyetin oynadığı patriarkal sosyal dünyayayla ilişki kuran rolü incelemektedir. Romantik komedilerde kadın güçlü kadın kahraman anlatının aksiyonlarında baskın bir rol üstlenirken heteroseksüel birlik ile patriarkal sosyal dünyayla barış sağlar. Farklı tarihi dönemlerden çeşitli filmleri analiz ederek yapılmış olan çalışmada her dönemden farklı patriarkal sosyal yapıyı temsil eden anlatılar seçilmiştir. Çalışma Aynı cinsiyet ve farklı cinsiyet arasındaki romantik komediye adapte edilmiş romantik ilişkinin anlatılardaki sunumu üzerinden de cinsiyetin oynadığı patriarkal rolleri açığa çıkarmak amaçlamıştır.

[5] FERRARI, Michele Ierradi (2009) "*Boyz, Bastards, Virgins, and Pretty Woman: Class and Gender in American Fiction and Film of the 1990s*" Masters of Arts University of Virginia
1990'lar küresel çapta bir jeopolitik bir karışıklığın olduğu bir dönemdir. 1989-91 yılları arasında soğuk savaşın sonuna yaklaşılmış ve doğu blok ülkeleri Sovyet otoritesini ilk Polonya olmak üzere reddetmişlerdir. 1991'de Sovyet birliği dağılmış Amerika ekonomik ideoloji savaşında zafer kazanmıştır. 1980'lerden itibaren başlayan hükümetin uyguladığı Amerikan kültürü projesi kapsamında komünizm karşıtı aşırı kapitalist uygulamalarına sahne olduğu yıllardır. 1990'da kapitalizmin küresel anlamda kominizme karşı kazandığı jeopolitik ve ideolojik zafer Amerikan rüyası mitini çok güçlü bir boyuta taşımıştır (Ferrari, 2009:13). Dolayısıyla Amerika'da sınıf konusunda 1990'da bir dönüm noktası yaşamıştır (2009:14). 1990 sonrasında sınıf farkını aşan Bodyguard, Indecent Proposal, Pretty Woman gibi filmler sosyal sınıf değişimini mümkün kılan anlatılar ortaya koyarlar. Toplumun fantazilerine hitap eden ve popüler algıları ve inançları temsil eden bu filmlerin hepsi çok büyük gişe başarısı kazanmışlardır (Ferrari, 2009:17). Kendi sınıfsızlık mitine inanmak isteyen bir kültürün merkeze romansı yerleştirerek bu inanca kanıt oluşturan filmler aynı zamanda Amerika'daki toplumsal sınıfları tanımlarlar (2009:17).

incelemeye alan bir araştırma[6] bu popüler metinlerin kadına dair seks, aile ve iş kadını sunumlarını incelemektedir. Daha önce değinmiş olduğumuz Rubinfeld'in araştırması [7] da 1970-1995 yılları arasında yapılmış olan romantik komedilerin sunduğu geleneksel cinsiyet rolleri üzerinedir. Günümüz romantik filmlerinde romantik aşka dair söylem çözümlemesi yapan bir araştırma bulunmamakla birlikte kapsamlı bir literatür araştırması sonucunda belirtebileceğimiz üzere romantik komedilerde sunulan romantik aşkı tanımlamak amacıyla yapılmış Homes ve Johnson'ın içerik analizi bir de Griffin'in romantik aşkın medyada nasıl portrelendiğini ortaya koymak amacıyla yapmış olduğu bir araştırma bulunmaktadır.

Homes ve Johnson'ın yaptığı içerik analizi, televizyonun ve filmlerin abartılı ve gerçek dışı bir romantik ilişki portresi sunduğu düşüncesiyle, ergenlerin bu abartılı modeli örnek alarak gerçek hayatta yaşadıkları ilişkilerde ciddi bir eksiklik hissi yaşayacaklarına, yetişkinler gibi bu sunulan modellerin gerçek dışılığını anlayabilecek deneyimde olmadıklarından sunulan bu romantik ilişki modelini gerçekte yaşayamıyor olmaktan dolayı

---

[6] MABRY, Andrea Rochelle. (2004). "*Inlove in a movie: Woman and Contemporary Romantic Comedy*". Phd Degree University of Florida.
Mabry, 1980'ler ve 90'ların tarihsel bağlamında –seksüel devrim, sivil hak hareketleri, aids'ten korunma hareketleri sonrası Amerikası- dönemin romantik komedilerini incelemiştir. Bu anlatıların kadınlara toplumda böylesi toplumda cinsiyet konusu bu kadar karmaşıkken nasıl bir cinsiyet tanımı getirdiğini ortaya koymak istemiştir. Mabry, Tania Modleski gibi popüler kültürün kadına yönelik sunumlarını ve kadınların buna tepkilerini oldukça karmaşık ve çelişik bulduğunu belirtir. Çünkü bu popüler metinler kadınlara modern cinsiyet tanımı adı altında oldukça kısıtlayıcı fanteziler sunmakta romantik komediler de genellikle patriarkal beklentilerin doyumunu öngörme niteliğindedirler. Mabry öncelikli derdinin bu çelişkinin gerilimi üzerine çalışmak olduğunu belirtir. Bu gerilimin tam da bu filmlerin yapıldığı şartların içinden doğduğunu ifade eder. Bu çalışmada kadınların romantik komedilerle oldukça karmaşık olan ilişkisini açığa çıkarmak amaçlanmıştır. Çeşitli eleştirel metodolojilerden (Janice Radway ve Tania Modleski'nin kadın için popüler kültür çalışmaları Jessica Benjamin ve Laura Mulvey'in psikanalitik feminist çalışmaları, Franz Fanon'un Bell Hook'un ve diğerlerinin ırk ve etnisite üzerine yazıları, Richard Dyer'in yıldızlar üzerine eleştirel çalışmaları) hareketle romantik komedilerde kadın için ve kadınla ilgili metinleri seks, aile ve çalışma hayatında kadın üzerine geleneksel söylemler üreten popüler sunumları incelemektedir. Çalışma Meg Ryan filmleri, Julia Roberts'ın Pretty Woman ve Runaway Bride filmleri ve Bridget Jones Dairy ayrıca güncel siyahi romantik komedi örnekleri üzerinden yapılmıştır.

[7] RUBINFELD, Mark David. (1997). "Reel to Real: Gender, Genre and The Hollywood Romantic Comedy". Phd Degree University of Massachusetts Amherst.
Çalışma geleneksel cinsiyet rolleri bakımından 1970-1995 arasında yapılmış olan romantik komedilerin anlatılarının 1)partriarkal ideolojiyi teyit ettiği 2)patriarkal ideolojiye meydan okuduğu 3)patriarkal ideolojiyi hem teyid ettiği hem meydan okuduğu savları doğrultusunda incelemiştir ve sonuçta metinlerin hem teyid ettiği hem meydam okuduğu sonucuna varmıştır.

mutsuzluğa düşecekleri öngörüsüyle yapmışlardır. Homes ve Johnson filmlerde sunulan bu aşırı romantik ilişki modelini ortaya koyan çalışma olmadığının eksikliğine değinip, sunulan ilişki modelini ortaya koyabilecek bir içerik analizinin önemini ortaya koyarlar. 40 romantik komedinin içeriğinde "Sarılma", "öpüşme", "kalmasını isteme", "bağlılığını herkesin önünde göstermekten kaçınmama" gibi onlarca kodu temel zemin teorisine (basic ground theory) dayanarak belirlemişlerdir.

Griffin'in bilişsel toplum teoriye dayalı yaptığı romantik aşkın medyada nasıl portrelendiğine dair aşkla ilgili arketipleri ve metaforları ortaya koyan çalışma sonuçta medyada aşkın "romantik aşk" ve "arkadaşça aşk" olmak üzere temel iki biçimde sunulduğunu ortaya koymaktadır. Çalışma aşkın arketipleri ve metaforları[8] üzerine açıklama getirerek, aşkın arketip kodlarına ışık tutmakla birlikte, romantik aşkın nasıl bir anlam ve nasıl bir söylem ortaya koyulduğuna dair bir inceleme getirmemiştir. Homes ve Johnson'ın çalışması da romantik aşkın romantik komedilerde sunulan kodlarını ortaya koymakla birlikte bunların nasıl bir söylem ürettiklerini ortaya koyan bir çalışma değildir.

Literatürde aşka dair söylem analizi çalışmalarını incelediğimizde edebiyat alanında çalışmalara rastlanmaktadır. "Matters of love as of Discourse" (Söylem Olarak Aşk Meselesi, Shrank, 2007) başlıklı çalışma 1560-1580 yıllarındaki İngiliz sonelerindeki aşk söylemini sosyal yapıyla ilişkilendirerek incelemiştir. "Love Writes: Gender and Romantic Love in Australian Love Letters, 1860-1960" (Aşk Yazıları: 1860-1960 Avusturalyasının Aşk Mektuplarında Cinsiyet ve Romantik Aşk) adlı çalışmayla 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarında Avustralya'da yazılmış olan aşk mektuplarında romantik aşk söylemi cinsiyet üzerinden araştırılmıştır

---

[8] Çalışmada iki tip medya arketipi ve metaforu tanımlanmıştır. Arketipler dönüşüme uğramış olan romantik aşkın temsili failleri (Cupid, Parlayan zırhlı şövalye ve venüs) ve hikâyelerdir (Güzel ve Çirkin, Sindrella, Rapunzel, Romeo ve Juliet, Uyuyan GÜzel). Metaforlar eşli zıtlıklar ve aşkı bulmakla ilgili içerik ibareleriyle tanımlanmıştır (ilk görüşte aşk, hep orda olmak, benzerlerin çekimi, zıtların çekimi, aşkın peşinde olmak, kayıp aşkı aramak) ve aşkla ilgili ibareler (aşk herşeyin üstesinden gelir, ve sonsuza dek mutluluk, doomed love – aşka mahkum). Dönüşüme uğrayan arketip failler ve metaforlar arketip ilişki biçiminin hikâye çizgisini oluştururlar (Griffin, 2006:3).

(Teo, 2005). Psikoloji alanında da toplumdaki romantik aşk söylemini inceleyen araştırmalar[9] bulunmaktadır. Psikoloji alanında yapılmış olan "Evolutionary Rhetorics: Science and Sexuality in Nineteenth-Century Free-Love Discourse" başlıklı çalışmada özgür aşk söylemi incelenmiştir (Wendy, 2010:11). Leslie ve Morgan ruh eşi, uyumluluk ve yakınlık üzerine yaptıkları araştırmada yeni milenyumda doyumlu ilişkiler kurma çabasında toplumda gelişmiş olan söylemlerin nasıl bir kaynak oluşturduğunu ortaya koymayı amaçlamışlardır (2011:10). Leslie ve Morgan yapmış oldukları aşk üzerine hem niceliksel analiz hem de niteliksel bir söylem analizi yaptıkları çalışmada Foucault'nun söylem kuramını temel almışlardır[10]. Aşk ve evlilik üzerine araştırma yapmak üzere bir şema tanımlarken Shumway'in aşk ve evlilik üzerine tanımladığı şemayı temel alırlar. Shumway filmler, romanlar ve çeşitli literatür metinleri üzerine yaptığı tarihsel araştırma sonucunda aşk ve evlilik üzerine üç söylem olduğunu tanımlamıştır, bunlar güvende hissetme, romantik aşk ve yakınlıktır (Akt. Leslie ve Morgan 2011:11). Leslie ve Morgan da temel söylemleri açığa çıkarmış ve mülakat yöntemiyle bu söylemlerin içinde insanların doyumlu ilişkiler kurma çabasında insanların içinde bulundukları durumu ortaya koymuşlardır, ancak bu çalışma da romantik aşka dair bir söylem çözümlemesi niteliğinde değildir. Shumway'in de belirttiği üzere aşk ve evlilik konularında romantik aşk üretilen temel söylemlerden biridir, dolayısıyla bu söylemin çözümlenmesi oldukça önemlidir.

Sonuç olarak, ne edebiyat ne de sinema alanında "ve sonsuza dek mutlu oldular" vurgusuyla romantik aşkla sonsuz mutluluk mitini sunan anlatılarda romantik aşkın söylem çözümlemesini yapmış olan bir çalışma bulunmamaktadır. Hollywood romantik komedileri üzerine yapılmış olan

---

[9] SIMON Robin W., EDER, Donna, EVANS, Cathy. (1992) "*The Development of Feeling Norms Underlying Romantic Love among Adolescent Females*" Social Psychology Quarterly
, Vol. 55, No. 1, 29-46

[10] Leslie ve Morgan Foucault'nun söylemi "benlik" "maskülenlik" "aşk" "evlilik" gibi kavramları yapılandıran fikirler olarak tanımladığını ve bu fikir öbeklerinin açıklama ve haklı çıkarma için gelecek eylemlerde kullanılmak üzere bir çerçeve oluşturduklarını ifade ettiğini belirtirler.

çalışmalar ışığında Hollywood sinemasında anlatı yapısında aşkı irdeleyen içerik analiz çalışmalarına rastlamak mümkündür ancak bu çalışmalar da filmlerdeki anlatılardaki aşka dair bazı tanımlar sunmakla birlikte romantik aşk söylemine dair bir çözümleme ortaya koymamaktadırlar. “Ve sonsuza dek mutlu oldular” vurgusuyla mutlu sonla biten metinlerdeki romantik aşk söylemini çözümleyen bu çalışma bu anlamda literatüre bir katkı niteliği taşır.

Van Dijk söylem çözümlemesinin belirli türlerinin kuramsal tanımlarının yapılması yönünden henüz daha genç bir disiplin olduğunu belirtir. Yapılmış söylem çözümlemelerine nazaran var olan söylem türlerinin çok daha büyük bir kapsama sahip olduğunu ifade etmiştir (2007:xxxv). Leeuween söylem çalışmalarının sınırlarını belirlemeye kalktığımızda söylemin tonlama, jestler alkış gibi sözsüz pek çok boyutu olduğunu, çeşitli performansların, müziğin, basılı malzemelerin nasıl düzenlendiğinin, basım biçimlerinin, resimlerin, fotoğrafların, filmlerin ve pek çok yazılı metinin söylem alanına dâhil olduğunu fark etmemiz gerektiğine işaret eder (Akt. van Dijk 2007:xxxv). Van Dijk pek çok disiplinde söylem çalışmalarının yapıldığını belirtirken beşeri ve sosyal bilimler, özellikle edebiyat çalışmaları, dilbilim, psikoloji, sosyoloji ve antropoloji çalışmaları ve son olarak da söylem çalışması yapan disiplinler arasına iletişim çalışmalarının katılmış olduğunu söyler (2007:xxxv). Söylem çalışmalarının beşeri ve sosyal temel disiplinlerle ilişkili, bir dilin kullanıldığı insanla ilgili her fenomeni inceleyen disiplinlerin kesiştiği bir ana disiplin haline geldiğini vurgular (2007:xxxvii).

Söylemin toplum ve kültüre tamamen gömülmüş olduğu çok yaygın bir şekilde kabul görmeye başlamıştır. Söylem, tüm iktidar biçimleriyle yakından ilişkili görülen bir kavramdır (Van Dijk, 2007:xxv). Toplumda içselleştirilmiş olan yaşa, cinsiyete, eğitime, sosyal statüye bağlı ayrımcılıklar, ırkçılık, erkek egemen kabuller ve mutluluk ve düzene dair tüm genel kabuller söylemler ile inşâ edilmektedir. Türkiye’de söylem çalışmaları incelendiğinde genellikle yazılı basında ayrımcı söylemleri medya metinlerinde analiz eden çalışmalar

yapılmış olduğu gözlenmiştir[11]. Hollywood sineması üzerine son dönemde yapılmış söylem çözümlemesi çalışmalarına baktığımızda, Erkan Hollywood sinemasında oryantalist söylem çözümlemesini araştırmıştır. İdeolojik bir söylem çözümlemesi ortaya koyan bu araştırma, filmlerin anlatısında doğunun, doğulu yerlilerin, yerli kadınların ve erkeklerin, Batılı kadın ve erkeklerin nasıl temsil edildiğini ortaya koymuştur (2009). Bu çalışmalarda temel yaklaşım metinlerde ayrımcı söylemlerin cinsiyetlerin ve ırkların metinde nasıl temsil edildiği ortaya konarak analiz edilmesi yönündedir.

Romantik aşk söylemini çözümleyen bu çalışmada, söyleme, anlatının içeriğindeki *temsiller* üzerinden değil, anlatının konusunun inşa ettiği *anlam* üzerinden yaklaşılmıştır. Romantik aşkın ne olduğu, romantik aşk mitinin tanımlanması, Batı toplumunda romantik aşkın anlamı, romantik aşkın Hollywood romantik komedilerinin anlatılarında peri masallarında sunulan romantik aşk mitiyle benzerlikten hareketle nasıl bir anlam inşâ ettiği araştırılmıştır. *Anlam* oldukça karmaşık bir kavramdır. Söylemin anlamının analizinin kavramın kendisine özgü bir biçimde anlambilim (semantik) ya da dilbilim tarafından yapıldığı düşünülür. Dilbilim ve anlambilim söylemin anlamına kelimelerin kavramsal anlamı, cümleleri ve birbiriyle ilintili cümleleri

---

[11] Köker E.ve Doğanay Ü. (2010), *Irkçı değilim ama… Yazılı Basında Irkçı-Ayrımcı Söylemler* Ankara, İHOP yay
Yazılı basının ırkçılığın-ayrımcılığın yaygınlaştırılmasındaki rolüne odaklanan Köker ve Doğanay, ulusal ve yerel basında ırkçılığın, "önkabuller", "dışlamalar", "kutuplaştırmalar", "masumlaştırmalar" gibi çeşitli söylemsel stratejiler üzerinden nasıl üretildiğini deşifre etmişlerdir.

Çoban Keneş H.(2011),),"Irkçı-ayrımcı Söylemlerin Kurucu Öğeleri Olarak İnkâr Stratejileri", Ankara Üniversitesi, *Kültür ve İletişim Dergisi*, 2011, 14(2)
Yazılı basının dilsel kullanımlar ve söylemsel tercihlerle ırkçılığın üretilmesinde ve yaygınlaştırılmasında kullandığı inkâr stratejilerine odaklanan Keneş, çalışmasında *tersine çevirme*, *yumuşatma* ve *transfer gibi* temel inkâr stratejileri aracılığında, üstü örtük, dolaylı bir şekilde ırkçı yargıların nasıl üretildiğini ve dolaşıma sokulduğunu gazetelerden seçilen örnek haberler yoluyla ortaya koymuştur.

Doğanay Ü.ve Karaaslan Şanlı H.(2011), "Yazılı Basında Irkçı ve Ayrımcı Söylemlerin Olağanlaştırılması: Habertürk Gazetesinin 'Sıradan Bir Gün'deki Haberleri Üzerine Bir İnceleme, Ankara Ü, *Kültür ve İletişim Dergisi*, 14/2.
Ü. Doğanay ve Karaaslan Şanlı tarafından yapılan "Yazılı Basında Irkçı ve Ayrımcı Söylemlerin Olağanlaştırılması: Habertürk Gazetesinin 'Sıradan Bir Gün'deki Haberleri Üzerine Bir İnceleme" isimli çalışmada ise, Michael Billig'in ortalama bir insanın sıradan bir günü boyunca karşılaştığı rutin milliyetçiliği analiz ettiği çalışmasının bir benzeri *Habertürk* gazetesinin sıradan bir günü üzerinden yapılmıştır. çalışmalarında medyanın rutin ırkçılığı/ayrımcılığı gazete okurlarının gündelik yaşamlarına nasıl taşıdığına odaklanmışlardır.

ayrıştırarak inceler. Dilbilimciler söylemin bu ayrıştırılmış anlamlarını söylemin anlam bilimsel temsili olarak nitelendirmektedirler. Anlambilim ve dilbilim söylemi metne dair görüp, metni parçalayarak incelerken, psikoloji söylemin kendisinin bir anlamı olmasından ziyade dili kullananların söylemle bazı anlamları ilintilendirdiklerine işaret ederler. Sosyal bilimciler ise anlamı bireyin zihninde bilgiyi işleyen bir süreç olmaktan öte, etkileşim ve sosyal yapı ile ilintili görüp toplumca paylaşılan, toplumsal bir kavram olduğunu ileri sürerler (van Dijk, 1997:8-9).

Söylemin anlamını cümlelere ve kelimelere ayrıştırarak inceleyen anlambilim ve dilbilim analizleri ve söylemin anlamını dili kullanana özgü gören psikolojinin yaklaşımı mikro düzeydeyken, söylemin anlamına bir bütün olarak yaklaşan analizler makro düzeydedirler. Söyleme bütün olarak yaklaşım anlatının neyle ilgili olduğu sorusuna yöneliktir bu yaklaşımla anlatının konusu ve teması önem kazanır. “Söylemin anlamına bu makro bakış ile geleneksel dilbilim ve gramer yaklaşımlarını arkada bıraktığımızda söylemin türüne özgü nosyonlar olan konu ve tema kavramlarıyla karşılaşırız. Söylemin konusu (cümlenin konusundan farklı olarak) söylemin genel (makro) tanımlarla uyumlu küresel anlamını açığa koymayı işaret eder. Bir metin ve konuşmadaki konuyu formüle edecek olursak temel soru ‘ne konuşuyor?/metin neyle ilgili?’ sorularıdır. Bu sorular söylemin özünü ve neticesini ortaya koyar ve bu en önemli bilgidir. Konular metin için çok önemlidir. Onlar olmadan metnin ne hakkında olduğunu bilemeyiz. Konu metnin söyleminin genel birliğini başlık gibi, özet gibi ya da sonuç olarak tanımlar. Konu söylemle ilgili en iyi hatırımızda kalan bilgidir. Özet olarak konuların küresel anlamları iletişim sürecinin esasını oluştururlar” (van Dijk, 1997:10). 1990 sonrası mutlu sonla biten Hollywood romantik aşk filmlerinin konusu “romantik aşk”tır. Konunun anlamın esası oluşturduğu yaklaşımından hareketle öncelikle romantik aşkın Batı toplumunda ne anlam ifade ettiğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Romantik aşk kavramını açıklayabilmek amacıyla öncelikle kuramsal tanımlar ve romantik aşk üzerine yapılmış olan tıbbi deneyler sonucunda elde edilmiş bilimsel verilere dayalı tanımlar ortaya

konulmuştur. Kavramın Batı toplumundaki anlamını açığa çıkarabilmek amacıyla romantik aşkın hikâye edildiği ilk mitolojik örneklerden ve masallardan başlayarak romantik aşk mitinin ne olduğu açıklanmış, Batı toplumunun tarihsel süreci içinde 19. yüzyılla birlikte romantik aşka yüklenen anlamların aile kurmakla ilintisi açığa çıkarılmıştır. Film metinlerinin toplumun romantik aşka dair geliştirmiş olduğu tasavvurla ilintisinden hareketle romantik aşk mitinin film metinlerinde yeniden üretilirken nasıl anlamlar yüklendiği araştırılmıştır. Çözümlemede film metinlerinin romantik aşk mitini nasıl yenilediği ve romantik aşka bağlı mutluluk mitinin günümüzde geçen metropol hikâyelerinde nasıl bir anlam ifade ettiği ortaya koymak amaçlanmıştır.

Film metni belli bir biçimle ortaya konmaktadır. Filmin anlatısını inceleyebilmek için bu biçime dair temel ögeleri tanımlayabilmek gerekmektedir. “Anlatılar rastgele olaylardan meydana gelmiş bir yığının aksine, fark edilebilir bir düzen ortaya koyarlar” (Chatman, 2008:19). Chatman yapısalcı ve biçimci bir yaklaşımla bu düzeni tanımlayan “öykü ve söylem” üzerine bir kuram oluşturmuştur. Chatman kuramını hangi soruları temel alarak oluşturduğunu şöyle belirtir: “Kuram yazarın ne yapması gerektiğiyle ilgilenmez. Kuram şunu söyleyebilir: Anlatı gibi yapıların kendilerini düzenleme yolları hakkında neler söyleyebiliriz? Bu sorunun ardından yeni sorular gelir olay örgüsü nedir? Peki ya karakter? Zaman uzam? Bakış açısı?” (2008:17) “Anlatının bir özü ve biçimi vardır. Olayların ve varlıkların özü tüm evreni temsil eder ya da daha iyi bir anlatımla nesneler ve olayları kullanan soyutlama ile bir yazar ya da film yönetmeni ve benzeri bir anlatıcı tarafından evren taklit edilir. Anlatı kendine ait anlamlı bir yapıya sahiptir. Sorulması gereken ‘Anlatılan herhangi bir hikâyenin ne anlattığı’ değil ‘Anlatının kendisinin ne anlam ifade ettiğidir’ Medyası her ne olursa olsun, anlatı; olay, karakter ve düzenleme detayları ile anlam oluşturur. Anlatının yapısında bu üçü birbiriyle ilişkili anlamlı bir bütünlük ortaya koyar” (Chatman,1983:25). Chatman anlatının *ne*’si onun ‘öykü’südür, *nasıl*’ı ise onun ‘söylem’idir der (1983:7) ve anlatıyı öyküsü ve söylemi olarak ikiye

ayıran düalisttik bir anlatı şeması oluşturur. Chatman'ın sunduğu anlatı şeması filmlerin anlatısındaki romantik aşk söylemini çözümleyebilmek için bir yol sunmaktadır.

Romantik aşk tüm dünya sinemasında her zaman işlene gelen bir olgu olmuştur. Ancak tüm dünyada lider konumu sebebiyle bu konudaki bir çalışmayı Hollywood sinemasına odaklamak uygun bulunmuştur. Tek sebep Hollywood sinemasının lider konumu değil aynı zamanda tür filmleri olarak adlandırılan bir biçimde mutlu sonla biten aşk filmlerinin belli bir standart ile sürekli üretimini gerçekleştiriyor olmasıdır. Hollywood sinemasında romantik aşk belli başlı film türlerinin başat teması olarak sistematik bir üretimin parçası olarak işlenmektedir. Üretilen bu filmlerin dünya çapında büyük ilgi görmesi de önemli bir etki alanı olduğunun göstergesidir.

Wexman romantik aşkın ve evliliğin toplumsal bir ideoloji olduğu savından hareketle, metin çözümlemelerini ve sosyal tarihi iç içe geçiren bir metot uygulayarak şu sonuca ulaşmıştır: İlişkiler ve evlilik kendini belirli bir sinemasal metinde ortaya koyar. Hollywood filmlerinde geleneksel olarak romantik aşk evlilikle son noktaya ulaşır. Evlilik romantik aşkın doruk noktasıdır, evlilik sonrası aşkı tasvir etmeye gerek duyulmamaktadır (1993:4-9). Pek çok filmde evlendiklerini görmesek de âşıkların kavuşması ile hayatlarının kalanını beraber yaşayacaklarını anlarız ve bu kavuşma da aşkın doruk noktasıdır. Bundan sonrasının tanımlanması gerekmez, çünkü onlar *sonsuza dek hep mutlu olacaklardır*. Ağır, acılı sınavlardan geçmeyen, daima mutlu sona ulaşan aşk hikâyeleri romantik komedi türünde çok işlenmiştir. Bu nedenle çalışmayı romantik komedi türü ile sınırlamak uygun görülmüştür.

Metropol insanını konu eden öykülerle işlenen romantik aşk miti 1990'da *Pretty Woman*'la dünya çapında bir patlama yaratmıştır. Romantik aşk miti, özellikle 1990 sonrasında büyük hasılatlar yapan Hollywood filmlerinin ana teması olarak adeta peri masallarını metropol insanına uyarlayarak yetişkinlere sunulan yeni biçimiyle karşımıza çıkar. Dolayısıyla çalışmada 1990 sonrası romantik komediler temel alınacaktır. Geçen yirmi

yıllık süre içinde Hollywood'da yaklaşık üç yüz elli romantik komedi çekilmiştir bu filmlerin yüzden fazlası büyük hâsılat yapmıştır. Çalışma bir sınırlama gerektirdiği için, 1990 sonrasından günümüze kadar en çok hâsılat yapmış ilk üç romantik komedi filmi çözümlenmiştir. Çözümlenecek filmler yüksek hâsılat sırasıyla *Pretty Woman* (Özel Bir Kadın, G. Marshall, 1990), *Sex and the City* (M.P. King, 2008), *What Women Want* (Kadınlar Ne İster, N. Meyers, 2000)'dır.[12]

Nitel çözümleme yapılan bu çalışmada, ilkin kuramsal tanımlar ve deneysel araştırmalarla ortaya konmuş olan romantik aşkla ilgili yorumlamalarla romantik aşkın ne olduğuna tanımlar ortaya konmuştur. Ardından romantik aşk kavramının Batı toplumundaki anlamına ışık tutmak amacıyla mitolojik ve tarihsel boyutta incelemesi yapılmıştır. Romantik aşk kavramına Batı kültüründe yüklenmiş olan anlamlar ortaya konulmuştur. Hollywood sinemasının da filmlerinde romantik aşkla ilgili içselleşmiş anlamlarla ilintili bir söylem oluşturduğu yaklaşımıyla zemin oluşturulmuştur. Film metinlerinde yapılan romantik aşk söyleminin çözümlenmesinde, anlatının özüne dair çözümleme yapılırken metinde en eski zamandan kalma kodlar aranarak yola çıkılmıştır. Çünkü, "İyi bir hikâye ve karaktere dair temel kavramlarımız kültürel yapımızın yapı taşlarından – mitlerimizden gelir. Aynen günümüz modern karakterlerinin edebiyatının ve sanatının harfler ve kelimelerden kurulduğu gibi. Filmler kültürel mirasın yalnızca son hikâye

---

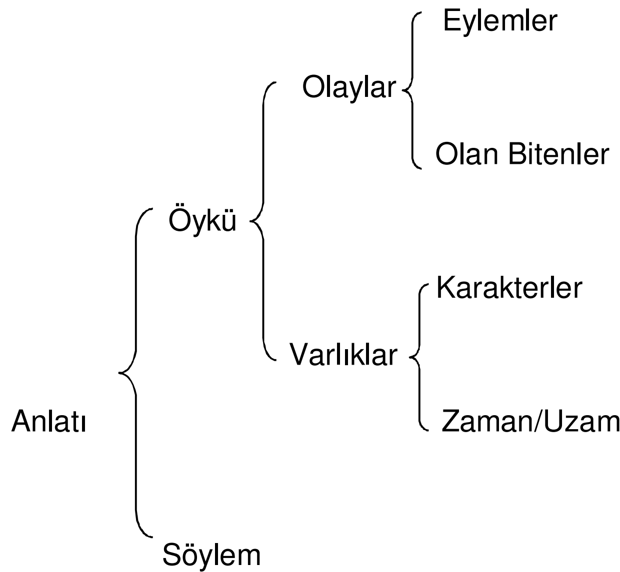
12 www.imdb.com ile ortak çalışan www.boxofficemojo.com sayfasının endüstri analisti Ray Subers tarafından hasılat verilerinin geçerliliği teyit edilmiştir.

Romantik komedi dünya hasılat sıralaması:

1. Pretty Woman (1990) $463,406,268
2. Sex and The City (2008) $415,253,641
3. What Woman Want (2000) $374,111,707
4. There's Something About Marry (1998) $369,884,651
5. My big fat greek wedding (2002) $368,744,044
6. Hitch (2005) $368,100,420
7. Notting Hill (1999) $363,889,678
8. The Proposal (2010) $317,375,031
9. As good As It Gets (1997) $314,178,011
10. Runaway Bride (1999) $309,457,509

anlatma biçimidirler. Bir bakıma yeni hikâyeler anlatılıyor gibi gözükebilir, oysa sadece binlerce yıldan beri anlatılan kadim temalar ve karakterler yeni yollarla tekrar anlatılır. Yani, beynimizi ve hayatlarımızı etkileyen filmleri analiz etmek istersek onları en temel elementlerinin düzlemine inerek, mit düzleminde analiz etmeliyiz" (Indick, 2004:3). Çalışmada öncelikle romantik aşk mitinin ilk anlatılarından olan *Eros ve Psykhe*'nin hikâyesine ve bu hikâyeyle benzerlikler gösteren peri masallarına dayalı olarak tanımlayacağımız romantik aşk mitinin kodları çıkarılmıştır. Bu kodlar: ilk görüşte aşk, onunla tam olma / onsuz eksik kalma, öpüşme, kurtarılma ve sonsuza dek mutlu olma. Bunun yanı sıra ana karakterlerin özelliklerine, eylemlerine dair de arketip kodlar bulunmaktadır. Bu kodlar detaylarıyla film çözümlemelerini içeren üçüncü bölümde açıklanmıştır.

Çözümlemede romantik aşk mitinin kodları Chatman'ın öykü ve söylemi düalist bir yaklaşımla ayırdığı anlatı şeması temel alınarak filmin metninde incelenecektir. Aşağıda Chatman'ın ürettiği, bir anlatıyı düalist bir yaklaşımla öykü ve söylem olarak ikiye ayıran çözümleme yönteminin şeması görülmektedir (Chatman, 2009:23).



Chatman'a göre bir anlatının öyküsü içeriği, söylemi ise anlatının ifadesidir. Chatman öykünün olaylardan ve varlıklardan oluştuğunu belirtir.

Olaylar eylemler ve olan bitenlerdir, varlıklarsa karakterler ve zaman/uzamdır. Olaylar ve varlıklar **anlatının öyküsünü**, bu biçimin içinde eylemlerin, olanların ve karakterlerin nasıl ifade edildiği ise **anlatının söylemini** ortaya koyar. Öykünün zamanı ve uzamı, içinde bulunulan şartları ifade eder. Öykünün hangi zamanda ve nerede geçtiği romantik aşk konusunun o şartlar bağlamında nasıl bir anlam ifade ettiğini ortaya koymaktadır. Çalışmada metropol insanını konu eden öykülere odaklanılarak günümüz metropol şartlarındaki insanlar için romantik aşkla ilgili nasıl bir söylem üretildiğini açığa çıkarmak amaçlanmıştır. Öykülerde zamana ve uzama dair ortak olan nokta çözümlenen filmlerin hepsi Amerika'nın büyük metropollerinde 90'lı yıllar ve 2000'li yılların hemen başında geçmektedirler. Günümüz Batı metropollerinin şartlarında yaşayan karakterlerin sıkıntılı ya da bir anlamda eksik hayatlarına romantik aşkın nasıl bir çözüm sunduğu ve onları mutluluğa kavuşturmakta nasıl bir rol verildiği, hangi anlamların yüklendiği çalışmanın odağını oluşturur. Chatman'ın analiz şemasına dayalı olarak olayların akışında yani eylemler ve olup bitenler düzleminde belli bir zamana ve uzama ait olan karakterlerin hikâyesinde romantik aşk mitinin kodlarının nasıl sunulduğu olay akışı örgüsünde incelenmiştir. Hikâyenin kahramanlarıyla ilgili sunulan özellikler de romantik aşk mitinin arketip karakterlerinin özellikleriyle karşılaştırılarak çözümlenmiş ve romantik aşkın nasıl bir değişim yarattığı ve onları nasıl mutluluğa ulaştırdığı kategorik olarak ortaya konulmuştur.

Filmlerin öyküsünde romantik aşk mitinin kodları eylemler ve olan bitenler üzerinden incelenip olay akışında nasıl yeniden üretildiği ortaya konularak, romantik aşk ile ilgili toplanmış olan mitolojik, tarihsel ve kuramsal tüm veriler doğrultusunda romantik aşkın metinde yüklendiği anlam açığa çıkarılarak, filmlerin anlatısındaki romantik aşk söylemi çözümlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ROMANTİK AŞK MİTİ

1.1. Aşkın Biçimleri ve Romantik Aşk

Aşk, özellikle psikoloji, sosyal psikoloji alanlarında çok incelenmiş bir konudur. Bu başlık altında öncelikle psikoloji, sosyal psikoloji çalışmalarını temel alarak romantik aşkın tanımını yapmak gerekmektedir. Ardından romantik aşk üzerine yapılmış olan tıbbi ve sosyolojik çalışmalar doğrultusunda romantik aşk daha kapsamlı bir boyutta açıklanmaya çalışılmıştır.

Aşk üzerine yapılan psikoloji kökenli çalışmalara bakıldığında ilk temel soru aşkın bir duygu olup olmadığıdır. Bazı kuramcılara göre aşk bir duygu bazılarına göre bir motivdir. Bazı duygu kuramcıları, aşkın öfke, korku, neşe, üzüntü, hayret gibi güdüsel olarak ayırt edilebilen bir dışavurumu olmadığından aşkı duygu listesine almamışlardır. Aşkı duygular listesine almamış olan kuramcılardan Rubin aşkı bir durum, Ekman bir plan, Turner bir duyarlılık, Averill toplumsal olarak yapılanan bir duygu sendromu olarak tanımladıklarından, Izard neşe ve anksiyete gibi çeşitli duyguların karışımı olarak tanımladığından, Laird aşk için bir nesne gerektiğini öne sürdüğünden, aşkı duygu olarak ele almazlar. Son zamanlarda bazı bilim adamları aşkın duygu olmaktan çok hedef odaklı bir motiv olduğunu tartışmaktadır. Rempel ve Burris aşkı “değer verilenin mutluluğunu korumak ve yükseltmek amacına güdümlenmiş bir durum” olarak tanımlarlar (Akt. Stets and Turner, 2006:391). Bazı bilim adamları ise aşkın bir duygu olduğu üzerine tezler ortaya koymuşlardır. Fakat aşk kendine mahsus bir duygudur, çünkü ancak bir ilişki içinde ortaya çıkar. Bazı psikologlarsa aşkı birincil duygu olarak görürler. Araştırmalarla aşkın da diğer temel duygular gibi açığa çıkan evrensel, sözsüz işaretleri olduğu ileri sürülmüştür. Bu işaretler tüm toplumlardaki insanlarda aynı şekilde açığa çıkan bakışma, sarılma ve öpüşmedir (Stets, Turner, 2006:391).

Psikoloji kuramcıları aşkı bir duygu olarak tartışırken, sosyal psikoloji kuramları aşkın biçimlerini tanımlamaya yönelmiştir. Bu konuda en temel çalışmalar aşkın iki ana biçiminin temel ayrımları üzerinedir. Bunlar: 'Tutkulu aşk' ve 'arkadaşça aşk'tır. 'Tutkulu aşk' Baumeister ve Bushman tarafından bir diğer ismi ile 'romantik aşk' olarak belirtilmiştir (2008:360). 'Tutkulu aşk' özel bir kişiye güçlü bir arzu ve heyecan hisleri beslemek anlamına gelir. 'Tutkulu aşk' insanların sürekli beraber vakit geçirme, birbirine çokça dokunma, seks gibi mahrem düzeyde yakınlık kurma isteği oluşturur. Kişiler sürekli birbirini düşünür, birbirini görmekten büyük bir haz duyarlar, karşısındakine güçlü duygular beslerler. "Tutku mutlakıyet iddiasına sahiptir. Bir insana yarı yarıya sahip olunamaz; burada sahiplenme ya mutlaktır ya da değildir; burada sahiplik ve kölelik sınırlı değildir; kişi bölünmezdir, kendini çok kişiye vermesi kimseye vermemesidir. Eşyalar paylaşılabilir ama insanlar sahiplenme ilişkileri diyalektiğine girer girmez, toptan bir sadakat gösterirler. Faguet'in *Aşk Üzerine*'de belirttiği üzere tutku-aşk, yeryüzünde sevilebilecek tek bir kişiyi öngörür ve sebatsızlığı, sadakatsizliği düşüncede bile kabul etmez" (Akt. Rony, Jerome-Antoine 1995:226).

'Arkadaşça aşk'ta duyguların şiddeti daha azdır. Tutku da azdır. Karşılıklı anlayış ve duyarlılık 'arkadaşça aşk'ın en önemli göstergesidir. Anlayışla ilişkiyi yürütmeye kararlılık vardır (Baumeister, Bushman. 2008:360). Bu ikili aşk tanımına dayalı bir başka açıklamayı Walster & Walster getirmiştir: "'Tutkulu aşk' ilişkinin başlangıç evrensinde vardır sonra 'arkadaşça aşk'a dönüşür" (Akt. Stets, Turner 2006:394). Nollar'a göre romantik bir ilişkide bu iki biçimin de ortaya çıkması uzun süreli bir evliliğe destek olacak bir kombinasyonudur (Akt. Stets, Turner 2006:394). Tutku aşk ve arkadaşça aşk tanımları aşka dair bazı açıklamalar getirmekle birlikte her iki tanım da romantik aşkı tanımlamakta yetersiz kalmaktadır. Romantik aşkı tanımlayabilmek için aşkın biçimlerini daha derinlemesine incelemiş araştırmacıların çalışmalarını dikkate almak gerekmektedir.

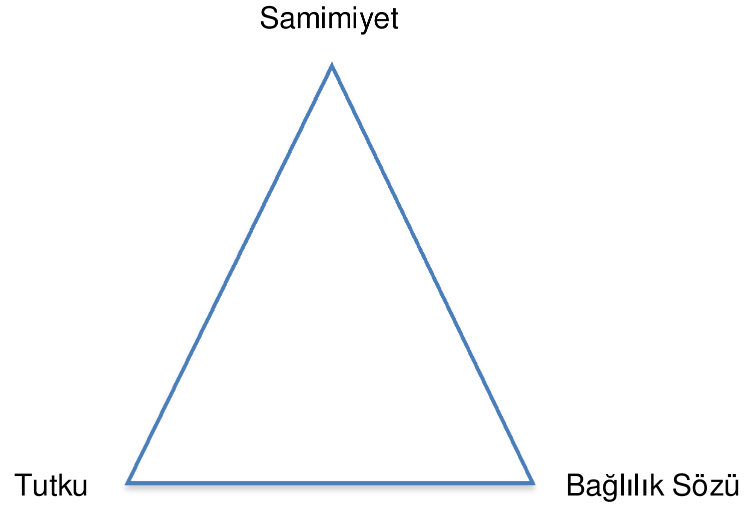
Aşkı, tutkulu aşk ve arkadaşça aşk olarak tanımlamak çok temel bir açıklama olmakla birlikte aşk konusunu bir anlamda dar bir çerçevede

tanımladığı söylenebilir. Aşkın biçimlerini anlayabilmek için daha kapsamlı açıklamalara ihtiyaç duyulmuştur. Lee ve Sternberg aşkın çeşitli biçimlerini tanımlayan çalışmalar yapmıştır. Lee antik kökenlere dayalı yaptığı araştırma ile aşkın biçimlerine dair getirdiği detaylı tanımlar, üç temel ve üç tane de ikincil aşk biçimini ortaya koymuştur. Temel üç biçimi *Eros* (güçlü ve derin duygularla erotik aşk), *Ludus* (oyuncu aşk), *Storge* (dostane aşk) olarak nitelendirmiştir. İkincil olarak tanımladığı aşk biçimlerini ise *Mania* (aşırı sahiplenici, bağımlı aşk), *Pragma* (mantığa dayalı, faydacı aşk), *Agape* (kendini adayıcı, kendini feda eden aşk) olarak adlandırmıştır (1988:40-45).

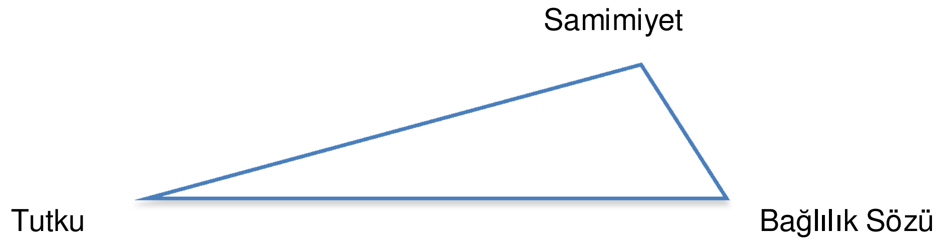
Lee'nin Eros tipi aşk tanımı güçlü duygulara, erotizme, güçlü arzulara işaret eder. Eros tipi aşk, hem şehveti hem şefkati içinde barındırır. Romantik aşkın temsilcisi Eros'un adını verdiği üzere, Lee'nin, Eros tipi aşk ile romantik aşka işaret ettiği en yakın tanımı yaptığını düşünebiliriz. Eros tipi aşk güçlü bir çekim ile başlar, kişi ideal partnerini, kendisi için doğru kişiyi bulduğu inancındadır. Bu kişiyi ilk fark edişte büyük bir heyecan duyar. Özel bir ilişki ister ve aşkın risklerinden çekinmez. İdeal sevgiliyi bulup onunla yaşamanın hayatındaki en önemli şey olduğuna inanır (1988:46). Lee, Eros tipi aşkta, aşkın Eros ve Physkhe'nin miti ve peri masallarının anlatılarındakini aşka benzeyen bazı niteliklerini ortaya koymaktadır.

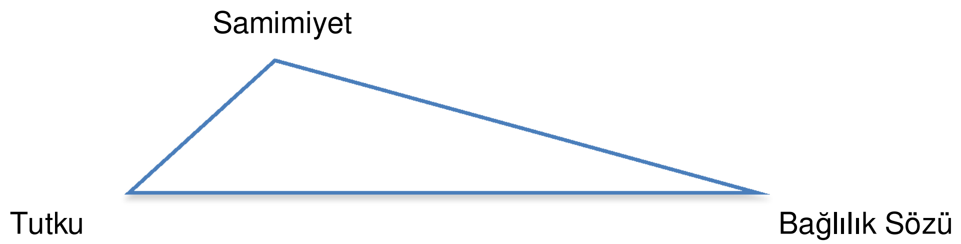
Aşkın türlerini açıklarken romantik aşkın tanımını temel niteliklerini tanımlayarak ortaya koyan araştırmacı ise Sternberg'tir. Sternberg sekiz biçim aşk tanımlamıştır. Sternberg aşk üzerine oldukça kapsamlı olan kuramında aşkın öğelerini, biçimlerini ve insanların aşkı ne şekillerde yaşadıklarını incelemiştir. Sternberg geliştirdiği üçgen kuramında aşkın üç ana öğesi belirtir. Bunlar: samimiyet, tutku ve bağlılık sözüdür.

Bu öğeler eşit ağırlıkta olabilir ya da bazı öğeler diğerlerine baskın olabilir. Öğelerin eşit ağırlıkta olması ya da baskınlık derecelerine göre üçgen biçimlenir.



Sternberg aşk ilişkilerinin bu üç öğenin çeşitli kombinasyonlarıyla oluştuklarını belirtir. Bazı ilişkilerde büyük bir tutku varken samimiyet ve bağlılık az olabilir, bazı ilişkilerde güçlü bir vaat olabilir ama tutku çok düşük olabilir.





Sternberg tutkuyu kişinin karşısındaki romantik ya da fiziksel bir çekilimle seksüel bir ilgi duyması olarak niteler. Bedensel tepkilere sebep olan güçlü bir duygu durumudur. Tutku hissettiğimizde kalp daha hızlı çarpar, heyecan yükselir, seksüel hisler belirir. Tutku ile öpüşme, dokunma, elini tutma isteği ve seks yapma isteği duyulur (Baumeister, Bushman. 2008: 364).

Samimiyet tüm aşk ilişkilerinin esasıdır, teklifsiz olmak, diğer kişiye çok yakın hissetmek anlamına gelir. Samimiyet empatiyi ve karşılıklı anlayışı içerir. Birbirinin iyiliğini ve mutluluğunu karşılıklı olarak önemsemektir. Samimiyetin fazla olduğu ilişkilerde partnerler birbirlerinin mutluluğuna ve sağlığına, faydasına yönelik şeyler yaparlar. Hayatlarını, duygularını ve problemlerini konuşarak paylaşırlar (Baumeister, Bushman. 2008: 364).

Üçüncü öğe olan bağlılık sözüne gelince kararlar ve taahhütler devreye girer. Sternberg insanların aşk üzerine çok konuştuklarında duygularla ilgili olmaktan çok bilinçli kararlarla ilgili olduklarına dikkat çeker. Duygular gelir geçer ama kararlara dayalı taahhütler vazgeçilmedikleri takdirde kalıcıdır (Baumeister, Bushman. 2008: 364).

Bu üç ana öğe zamanla ilintilidir. Örneğin tutku hemen ortaya çıkabilir ama bir süre sonra yok da olabilir. Samimiyet ancak zaman içinde yavaşça gelişir ve uzun süreçte yükselmeye devam eder. Kararlar ve taahhütler de zaman içinde verilir. Sternberg bu öğelerin birinin ya da ikisinin olmasıyla aşk biçimlerini belirlemiştir.

Sıfır Aşk: Bu öğelerden hiçbiri yoksa aşk da yoktur.

Hoşlanma: Yalnızca samimiyet vardır.

Delicesine aşk: Sadece tutku vardır.

Boş aşk: Yalnızca bağlılık sözü vardır.

Aptalca aşk: Tutku ve bağlılık sözü vardır.

Arkadaşça aşk: Samimiyet ve bağlılık sözü vardır.

Romantik aşk: Samimiyet ve tutku vardır.

Tam aşk / Tamamına ermiş aşk: Hem samimiyet, hem tutku, hem bağlılık sözü vardır (Kassin, Fein, Markus 2008: 327).

Sternberg'in modeline göre tutku ve yakınlıkla doğan romantik aşk bağlılık sözü devreye girince tam aşk haline dönüşmektedir. Sternberg'in aşkın temel ögeleriyle şekillendirdiği aşk kuramı bir anlatıdaki aşkın biçimini tanımlayabilmek için de oldukça anlamlı bir temel oluşturmaktadır. Eros ve Psykhe'nin hikâyesinde, peri masallarında ve filmlerin anlatılarında olay akışında aşk tamamına erene kadar yaşananların bu ana ögeler çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Romantik aşk bu anlatılarda tutku ve samimiyetin gelişmesiyle kendini ortaya koyar ve bağlılık sözüyle de sonsuz mutluluğa ulaşılır.

Filmlerde ve masallarda sonsuza dek mutluluğun anahtarı olarak tanımlanan romantik aşk üzerine Fisher'ın yaptığı tıbbi çalışma ve Dowling'in yaptığı sosyolojik araştırmalar romantik aşkla ilgili bazı çarpıcı gerçekleri ortaya koymaktadır. Psikoloji dalındaki çalışmaların aşkı bir duygu ya da bir motiv olarak tanımlamak üzerinden şekillendiğini daha önce belirtmiştik. Fisher'ın romantik aşk üzerine yaptığı tıbbi deneyin sonuçları romantik aşkın duygu olduğu ve motiv olduğu hipotezlerinin ikisinin de doğru olduğunu desteklemektedir. "Romantik aşk dopaminle ilişkili görülmektedir. Bu duygu kaudat çekirdeğinde meydana geldiği için motivasyon ve hedefe yönelik davranışlar da söz konusudur" (2005:111). Ancak Fisher yaptığı çalışmada ortaya çıkan önemli bulgu romantik aşkın bir bağımlılık fenomeni olduğudur. Fisher, 1996'da romantik aşkın kimyası ile ilgili çalışmasını romantik aşk ile değişime uğrayan vücuttaki dopamin (beynin ürettiği zevk veren bir kimyasal), noradrenalin (heyecan, uykusuzluk, iştah kaybı gibi etkiler üreten vücudun ürettiği bir kimyasal) ve seratonin (mutluluk hormonu) üzerine yoğunlaştırmıştır (2005:84). "Beyinde yükselen dopamin seviyeleri, aşırı derecede odaklanmış ilgiyle birlikte sarsılmaz bir motivasyon ve hedefe yönelmiş davranış biçimleri üretir. Bunlar romantik aşkın ana özellikleridir" (Fisher, 2005:84). "Dopaminin içeriği, âşık olmuş kadın ve erkeklerin romantik ilişkilerinde neden çok bağımlı hale geldiklerini ve neden

sevdikleriyle duygusal birliktelik arzuladıklarını belki açıklayabilir" (Fisher, 2005:85). Bağımlılık ve arzu duyma düşkünlüğün belirtileridir ve başlıca düşkünlüklerin tümü yüksek dopamin seviyesiyle ilgilidir (Bartels ve Zeki'den Akt. Fisher, 2005:85). Vazgeçmeme ve ilişki için çaba sarf etme için gerekli itkinin romantik aşk ile beyinde yükselen dopamin sayesinde olduğu düşünülebilir (Fisher, 2005:85). "Romantik aşk bir bağımlılık mıdır? Sanırım öyle; birinin aşkına karşılık verildiğinde mutluluk dolu bir bağımlılık, birinin aşkına burun kıvrıldığındaysa acı veren, keder dolu ve çoğunlukla da tahripkâr bir arzudur" (Fisher, 2005:85). Diğer yandan, "dopaminden türemiş bir kimyasal olan noradrenalin aşığın mutluluğuna katkıda bulunabilir. Bu uyarıcının seviyesinin yükselmesi romantik aşkın temel özelliklerinden bazıları olan heyecan, aşırı enerji, uykusuzluk ve iştah kaybına neden olur" (Fisher, 2005:86). Yapılan ilk deneyler romantik aşk ile bedensel serotoninin düşük seviyesi arasında olası bir bağlantı olduğunu ortaya koymuştur.

> "Bir aşk ilişkisi yoğunlaştıkça bu dayanılmaz, saplantılı düşünce serotonin ile onun akrabaları –dopamin ve noradrenalin arasındaki olumsuz ilişkiden dolayı artabilir. Dopamin ve noradrenalin seviyesinin yükselmesi serotonin seviyesinin ansızın düşmesine neden olabilir. Bu, âşık olmuş bir insanın yükselen romantik coşkunluğunun, onu neden daha yoğun hayal ve fantezi kurmaya, derin düşüncelere dalmaya, sürekli olanları ve âşık olduğu kişiyi düşünmeye ve saplantı sahibi olmaya yönlendirdiğini açıklayabilir. Beyindeki birbiriyle ilişkili bu üç kimyasalın – dopamin, noradrenalin ve serotonin – özellikleri göz önüne alındığında, hepsinin insanoğlunun romantik tutkusunda önemli bir rol oynadığı kanısına vardım. Mutluluk ve neşe, uykusuzluk ve iştah kaybı, aynı zamanda âşığın yoğun enerjisi, odaklanmış ilgi, güdeleyen motivasyon ve hedefe yönelik davranışlar, sevdiğini alışılmamış ve eşsiz görme eğilimi ve aşığın zorluğa rağmen artan tutkusuna –kısmen de olsa- beyindeki yükselmiş dopamin ve noradrenalin seviyeleri neden olmuş olabilirdi. Aşığın sevdiği kişiyi saplantılı bir biçimde enine

> boyuna düşünmesi de beynindeki seviyesi azalmış bir cins serotonin yüzünden olabilirdi. .....romantik aşkın sayısız özellikleriyle bu üç beyin maddesinin etkileri arasındaki kesin bağlantı, beni şu hipoteze yöneltti; zihindeki bu yangına ya dopaminin ya da noradrenalinin – ya da her ikisinin birden yükselen seviyesi ve düşük serotonin seviyesi sebep olmuştur. Bu kimyasallar tutkulu romantik aşkın omurgasını meydana getirir” (Fisher, 2005:88-89).

Fisher yaptığı araştırmayla hipotezini doğrular. Romantik aşkın dopamin ve noradrenalin yükselişine bağlı olarak serotonin hormonunda düşüşe sebep olan bağımlılık mekanizmasına benzer bir mekanizma ile çalıştığını ortaya koyar. Nöroloji profesörü Dr. Zülküf Önal Gazi Üniversitesi Tıp fakültesinde verdiği konferansta tıbbi deneylerin sonuçları ışığında şunları belirtmiştir:

> “Tutkulu bir aşk keyif verirken oluşan mutluluk dayanılmaz düzeydedir ve tarif edilemez. Bu durumda beyinde aktive olan bölgelerde yüksek konsantrasyonda dopamin açığa çıkar. Dopaminde aşktan sorumlu olan oksitosin ve vazopresin gibi hipotalamustan salgılanır. Aşk ile aktive olan bölgeler kokain gibi opiatlarla da aktive olmaktadır. Kokainin neden olduğu dopamin salınımı kişinin kendisini iyi hissetmesini sağlar. Dopamin artışı ile beraber iştah ve duygulanımdan sorumlu olan serotoninin kan düzeyi düşer. Yapılan çalışmalarda romantik aşkın erken dönemlerinde düşen serotonin düzeyinin obsesif-kompulsif bozukluğu olan hastalardaki gibi olduğu gösterilmiştir. Aşk bir çeşit obsesyon olarak düşünceleri durdurur ve tek bireye yönlendirir.”

Prof. Dr. Önal insanların türünün devamı için gerekli olan odaklanma ve motivasyonun aşkın mekanizmasına bağlı görmektedir. Bu odaklanma ve motivasyonu açığa çıkaran romantik çekim nasıl oluşmaktadır? Bir kadın ya da erkeğin romantik çekim duymasını tetikleyen etkenler nelerdir? Bu soruların cevapları aşk üzerine geliştirilmiş kuramlar ve araştırmalarda

verilmeye çalışılmıştır. Pines, romantik ilişki kuramlarını evrim kuramları, toplumsal kurgu kuramları ve psikanalitik kuramlar olmak üzere üç ana başlıkta toplamıştır (2010:175,182,196).

Evrim kuramına göre, romantik çekimdeki cinsiyet farklılıkları, iki cinsin genetik olarak varlığını sürdürebilmesi için farklı gereklilikler olmasından; bu gerekliliklerin de eş seçimi için farklı ölçütler dayatmasından kaynaklanır. Evrim kuramı erkeklerin gençlik ve güzellik gibi kadının üreme yeteneğine ilişkin özellikleri tercih etmesi, kadınlarınsa para kazanma potansiyeli ve statü gibi erkeğin kaynak edinme becerisine ilişkin özellikleri tercih etmesine dayandırılmaktadır.

> "Evrim kuramına göre, insanlar çevresel etkilere her daim açık evrimsel programlara göre gelişirler. Çevresel etkilerin bizi özellikle kuvvetli bir biçimde yoğurup şekillendirdiği 'kritik dönemler' vardır. Bu şekillendirme sürecine 'mühürleme' adı verilir. .... Sevgi gibi kavramlar beyinde, bir sinir ağının içinde yaratılır. Bir kavram beyne kazındıktan sonra dünyayı anlamlandırmak için onu kullanmaya devam ederiz" (Pines, 2010:277).

Evrim psikoloğu Lumbert, çocukluktaki anne sevgisi deneyiminin yetişkinlikteki romantik çekim üzerindeki etkisini açıklar. Lumbert ilk sevgi deneyiminin iyi ya da kötü hayat boyu orada kalmak üzere çocuğun beyninde mühürlendiği tezini ileri sürer. Örneğin "soğuk ve saldırgan bir anneyle büyüyen bir erkek çocuğun beyninde böyle bir sevgi örüntüsü bulunur" (Pines, 2010:277). Lumbert bu erkek çocuğun büyüdüğünde romantik ilişki için annesine benzeyen kadınlara çekileceğini öngörür (Akt. Pines,2010:278). Psikanalitik kuramlar da evrim kuramcıları gibi romantik çekimde cinsiyet farklılıklarının varlığını kabul ederlerken toplumsal kurgu kuramı cinsiyet farklılıkları yaklaşımını reddederler, romantik çekimdeki cinsiyet farklılıkları, toplumsal normlar, cinsiyet stereo tipleri, toplumsal roller ve güç farklılıkları gibi toplumsal kuvvetlerin işleyişinin bir sonucudur (Pines, 2010:182). "Kadınlarla erkeklerin farklı cinsiyet rollerine ve kurallarına göre

sosyalleşmesi ve her ikisi için farklı normların geçerli olması, bir eş adayıyla ilgili farklı tercihleri zorunlu kılar" (Nevid'den akt. Pines, 2010:182). "Toplumsal kurgu kuramına göre, romantik çekimde bireysel farklılıklar cinsiyet farklılıklarından daha önemlidir" (Pines, 2010:197). Toplumsal kurgu kuramına göre gerçeklik toplum tarafından inşâ edilir (Pines, 2010:183).

Psikanalitik kuramda sağlıklı bir romantik ilişki kurabilmek için ayrı ve bağımsız bir benlik duygusu ve başkalarını anlama becerisi geliştirmenin önemine vurgu yapılır (Pines, 2010:192). Bağımsızlık ve ayrı erkek benliği rekabet ve başarıyla tatmin olurken (Pleck, akt. Pines 2010:193), ilişki kurmaya dayanan kadın benliği yakın bir ilişkinin içinde olmakla tatmin olur (Miller, akt. Pines 2010:193). Bebekliğin ilk 24 aylık süresinde anneden ayrılıp bağımsızlaşma sürecinde kız çocuklarda anne ile özdeşlik devam ederken, erkeklerde özdeşlik babayla yapılır. Cinselliğin anlamının gelişimindeki farklardan dolayı cinsiyetler arasında cinselliğe yaklaşım farklıdır. Psikanalitik kurama göre, oğlanlarda da kızlarda da *ilk aşk nesnesi* annedir yani bir kadındır. "Kadınlar annelerine duydukları cinsel çekimi baskılayıp duygusal bağı sürdürdüklerinden, aşk ilişkilerindeki duygusal bağ baskındır. Onlar için duygusal bağın olmadığı bir yerde doyurucu ilişki olamaz. Diğer taraftan, erkekler annelerine duygusal bağlarını baskıladıklarından romantik ilişkilerinde cinsel bağ baskındır" (Pines, 2010:194). Romantik bağlılıkla ilgili araştırmalarda kadınlar için bağlılık, yakınlık ve güvence, erkekler için dış görünüşün romantik çekimde daha önemli bir rolü olduğu açığa çıkmıştır (Pines, 2010:194).

Dowling'in yaptığı sosyolojik çalışma romantik ilişkilerin kadınlar için bağlılık, yakınlık ve güvence anlamına gelmesi sebebiyle romantik aşk mitine olan inancın kadınların hayatlarında nasıl sonuçlar doğurduğunu ortaya koymaktadır. Yaptığımız çalışma romantik aşkın söylemini ortaya koymak amaçlı olup cinsiyet odaklı bir çalışma olmamasına karşın Dowling'in romantik aşk mitine inanmış kadınlar üzerine yaptığı çalışma, romantik aşkın gerçeğini önemle ortaya koymaktadır. Kadınların romantik bağlılıkta bulduğu anlamı bağımsızlık korkusu olarak tanımlayan ve buna "Sindrella Kompleksi"

adını veren Dowling yaptığı araştırmalar sonucunda romantik aşk mitine inanan kadınların hele ekonomi dışı kalmışlarsa sonuçta büyük bir mutsuzluk yaşadıklarını ortaya koymuştur (1998:44). “Hâlâ romantik, hâlâ âşık, hâlâ kadınların başkalarının gözetiminde ve bakımında olacağı rüyasıyla yaşayan genç kadınların sırtını döndüğü acı gerçek işte budur. İnanılan mitse, kadınların güvenliğinin, tıpkı yumuşakçaların kabuğuna yapışık olması gibi, kadının sonsuza kadar “aileye” bağlı, bağımlı kalmasında yattığı yolundadır. Ama bu kadınlar yaşlanınca neyle karşı karşıya olduklarını öğrenmeye zaman bulamadan kendilerini temel ekonominin dışında bulmakta ve haklarından yoksun kalmaktadır. Sindrella kompleksinin, en acıklı sonucu, yaşlılıktaki terk edilmişliktir”. Dowling’e göre, “sürdürdüğümüz bu kör nokta, yani bir eş olmaya bağladığımız sahte güvenceyle, yaşlı, çoğu durumda dul kadının yalnızlığı ve yoksulluğu arasındaki bu bağlantıyı görememek (veya görmeyi reddetmek), bir hastalığa eşdeğerdedir” (Dowling, 1998:46). Dowling’in bu duruma verdiği isimden hareketle masalların romantik aşka yüklenmiş inançların ilk tohumlarını attığı düşünülebilir. Masallar ise mitlerin izlerini taşıyan anlatılardır. Batı kültüründeki romantik aşk masalları Yunan mitolojisinde Eros ve Psykhe mitinin izlerini sürmektedir.

1.2. Romantik Aşk Miti

1.2.1. Mit Kavramı ve Yunan Mitolojisinde Eros’un Doğuşu

Eliade’nin söylediği gibi, “kutsalın süre gelen akışı kültürümüzü ve bugün içinde bulunulan durumu belirler” (1993:13). Geriye dönüp bakılırsa aşkın, Batı’nın bir zaman kutsal sayılan varoluş mitlerinde temel bir yer tuttuğu görülür. Üç büyük din de insanın dünyada varoluşunu Âdem ve Havva’nın hikâyesiyle yani aşkla başlatır. Âdem ve Havva’nın aşkı romantik bir aşk mıydı bunu tanımlamak mümkün değil ancak tek Tanrılı dinlerin öncesine gittiğimizde Batı kültürünün kökeni olarak görülen antik Yunan’ın mitlerinde romantik aşkın ilk hikâyesini buluruz. Mitleri incelemek insanın düşünce tarihinin bir evresine yalnızca ışık tutmak değildir, bu çağımızı da

anlamamızı sağlar" (Eliade, 1993:10). Nitekim romantik aşk miti değişik sanat ve anlatı formlarında -masal, edebiyat, tiyatro ve sinema- kendini tekrar tekrar türetmiştir.

Mit yani "*mythos*" Latincede söz anlamına gelir. Erhat Yunan mitolojisi üzerine yaptığı, bu konuda temel kaynak haline gelmiş olan çalışmasına şu sözlerle başlar: "İlkin söz ('mythos' yani 'mit') vardı" (1989:5). Ancak ardından Eski Yunan'da söz kavramını anlatan üç sözcük bulunduğunu ekler. Bunlar: *mythos*, *epos* ve *logos*tur. *Mythos* insanların anlattıkları efsaneler, masallar hikâyeler anlamına gelir ancak Herodot *'mythos'*un tarihi değeri olmadığını ve güvenilemeyeceğini söyler çünkü insanlar hikâyeleri anlatırken abartabilir ve yalan ekleyebilirler. *Epos* belli bir ölçüye ve düzene göre söylenen sözdür, ozanlar *mythos* ve *epos*u birleştirip ilk çağdan kalma efsanelerin günümüze kadar ulaşmasını sağlamışlardır. *Logos*a gelince *logos*un sözcülüğünü başta Herakleitos olmak üzere doğa bilginleri yapmıştır. *Logos* gerçeğin insan sözüyle dile gelmesi olarak tanımlanır (Erhat, 1989:5).

Mitoloji kelimesi ilk çağda masal ve efsanelerin toplandığı kitap anlamında kullanılmıştır. '*Mythos*' ve '*logos*' kelimelerinin birleşiminden oluşan 'mythologia' ilk çağın hiçbir döneminde bugün taşıdığı geniş ve kapsayıcı anlama gelmemiştir. "Eski Yunan'daki bilginler 'mythos'un uydurduğu 'epos'un dile getirdiği tanrı masallarını hor görmüşlerdir" (Erhat, 1989:4-5). Oysa ki bu söylenceler insanlar için dünyanın varoluşunu anlatan inanışlar olarak insanların varoluşundan bu yana varlık göstermişlerdir.

Eliade mit kavramı üzerine yaptığı açıklamada "mit"in kazandığı değişik anlamlar üzerinde durur. *Logos'*a karşıt olduğu kadar zamanla 'historia'ya (tarihe) da ters düşen mythos en sonunda "gerçek olarak var olmayan" her şeyi belirtmeye başlamıştır. Öte yandan, Yahudi-Hıristiyan anlayışı da, iki Ahit'ten biri tarafından doğrulanmayan ya da geçerli sayılmayan her şeyi "yalan" ya da "hayal" alanına itmiştir (Eliade, 1993:9). Ancak bu hikâyeleri gerçeklikleri ölçüsünden değerlendirmeye almak ve gerçek olmadıkları iddiasıyla bir kenara itip atmak kültürü ve kültürün gelişimini bir kenara atmaktır. Bu hikâyeler insanın ve dünyanın varoluşuna

ait ilk temel inanışları ifade etmiş insanların aşk gibi, savaş gibi, barış gibi temel kavramlarını şekillendirmişlerdir. Önemli olan bu hikâyelerin gerçekliklerinden ya da kutsallıklarından önce kültürdeki izleridir.

Yarım yüzyıldan uzun bir süredir, Batılı filozoflar mitlerin incelemesini, 19. Yüzyılınki ile çelişen bir bakış açısı içine yerleştirmişlerdir. Tıpkı kendilerinden öncekilerin yaptığı gibi, terimin yaygın anlamıyla miti "fabl", "uydurma", "kurmaca" olarak ele almak yerine, onu, arkaik toplumlarda anlaşıldığı biçimiyle benimsemişlerdir; bu durumda mit tersine "gerçek olduğuna inanılan bir öykü"yü belirtir. Etnologlar, toplumbilimciler ve din tarihçileri miti "kutsal gelenek, en eski vahiy, örnek gösterilecek model" anlamında kullanır (Eliade, 1993:9).

> "Mythos, çok tanrılı bir dinin tanrıları üstüne anlatılan efsane, mythologia da bu efsanelerin bir araya geldiği kitap olduğuna göre, mythologia ilkçağın din kitabı olsa gerek, oysa değildir ve hiç bir zaman olmamıştır. Çünkü bu efsaneler tek tanrılı dinlerde söz konusu edilen inanç düzeyine yükselmemiştir. Sözlü ya da yazılı yazın ve sanat kollarının hepsinde durmadan konu edinilip işlenen ve işlendikçe değişen mythos'lar ne kadar ozan, yazar, sanatçı varsa, o kadar biçim almış, bu nedenle hiç bir zaman belli bir dinin tek kitabı halinde toplanamamıştır. Böyle bir çeşitlilik, böylesine öğreti ve yöntem yokluğu, bu tür başıboşluk, özgürlük ve özerklik başka hiç bir din ve efsanelerinde görülmemiştir. İlkçağ mythos'u laiktir, din adamının değil sanatçının uğraşıdır, onun anlamı, yönü ve biçimi din alanında verilmez, sanat alanında verilir. Asıl yaratıcısı sözdür ve söz ustasıdır. Mythos, epos giderek logos birleşmiş, onu doğurup geliştirmişlerdir. Gerçekle ilişkisi olup

> olmadığına gelince, mythos'un gerçeğini sözün dışında aramak boşunadır. Asıl gerçek insan sözünün içinde, özünde, şiirindedir" (Erhat, 1989:6).

Batı'da tarih öncesinden ilk çağa değin etkili olmuş mitleri günümüze kadar ulaştıran temel eserleri Homeros ve Hesiodos vermiştir. Hesiodos'un 8. yüzyılda, Homeros'un ise 12. yüzyılda yaşamış oldukları tahmin edilmektedir. Bu eserler Hesiodos'un "Theogonia"sı, Homeros'un meşhur "İlyada" ve "Odysseia"sıdır. Tarih öncesi dönemlerden bugüne kadar ulaşabilmiş mitler, bize dünyayı, doğayı, hayatı anlamaya ve açıklamaya çalıştıklarını göstermektedir (Örs, 2008:7). "Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, 'başlangıçtaki' masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır... mit her zaman bir 'yaratılış'ın öyküsüdür, bir şeyin nasıl yaratıldığı nasıl var olmaya başladığı anlatılır" (Eliade, 1993:13). Bütün halklar tarihlerinin bir döneminde dünyayı açıklama ihtiyacı hissetmişlerdir. Yunanlılar dünyaya hayat veren ve birliğini sağlayan ilkeyi 'aşk' olarak tanımlamışlardır (Grimal, 2009:26). Dünyanın varoluş hikâyesi Eros'un ortaya çıkışıyla birdir.

> "Başlangıçta Gece (Nyks) vardı, onun yanında da erkek kardeşi Erebos. Onlar Dünya Karanlıklarının iki yüzüdür: Yukarıdaki Gece ile Ölüler Ülkesinin karanlığı. Bu iki varlık, boşluk olan Kaos'un bağrında bir arada yaşarlar. Bu, fizikçilerin ve bilginlerin var olmayan ve negatif boşluğu değil, bütünüyle dünyanın "dölyatağı" ve kudreti olan bir boşluk: hiç olduğu için değil tarif edilemez olduğu için boşluktur. Nyks ve Erebos yavaş yavaş boşluktan ayrılırlar. Erebos aşağı iner ve Gece'yi serbest bırakır, gecenin de içi oyulur ve engin bir küre olur; bunun da iki yarısı, çatlayan bir yumurta gibi birbirlerinden ayrılır: Bu Eros'un (aşk) doğuşudur. Bu sırada kabuğun iki yarısından biri

> Gök kubbe olurken, diğeri daha düz bir disk olarak Yeryüzü halini alır. Gökyüzü ve Yeryüzü (Uranos ve Gaia) maddi bir gerçekliğe sahiptir. Aşk manevi nitelikte bir güçtür ve doğmakta olan evrenin birliğini sağlayan odur. Uranos Gaia'nın üzerine eğilir ve onların birliğinden tanrısal kuşaklar başlar" (Grimal, 2009: 26).

Peki, batı kültürünün temellerini atmış olan Eski Yunan'da insan ruhu aşkla yani "Eros"la nasıl ilişkilendirilmiştir? Başka bir deyişle Psykhe (ruh) ve Eros'un hikâyesi nedir? İşte bu noktada günümüzde de masallarda, edebiyatta, sinemada insan ruhunun hayatla bağını kuran ve kadının ve erkeğin varlığını sonsuza dek anlamlı kılan bir mitle karşılaşırız, bu mit 'romantik aşk' mitidir.

1.2.2. Eros ve Psykhe'nin Hikâyesi

Eros ve Psykhe'nin hikâyesini Apuleius "Methamorphoseon" (Dönüşümler) adlı eserinde ele almıştır. "Bir Miletos efsanesine dayanan bu güzel ve ünlü masalda sonraları bütün dünya folkunda kullanılacak motif ve temalar görülmektedir. Masal türünün en eski kaynaklarının da Anadolu'da bulunduğu ortaya çıkmaktadır" (Erhat, 1989:282)." Psykhe ruh anlamına gelir, insan ruhunu, insan canını temsil eder. Eros ise Aşk Tanrısı'dır, dünyanın varoluşundaki temel ilke olarak tanımlanmış olan "aşk"ı temsil eder.

Apuleius'un aktardığı üzere masalda Psykhe Miletos kralının kızıdır. Üç kız kardeşin üçüncüsü ve en güzelidir. Güzelliği yüzünden Güzellik Tanrıçası Aphrodite[*]'in hışmına uğrar. Aphrodite, Aşk Tanrısı Eros'tan

---

[*] Sevgiyi ve sevişmeyi simgeleyen aşk ve güzellik tanrıçası Aphrodite'in doğuşu üzerine iki ayrı kaynak vardır. Biri Hesiodos diğeri Homeros'tur. Hesiodos Thegonia'da bu tanrıların denizin köpüklü dalgalarından doğduğunu anlatır. Yunancada Aphros köpük anlamına gelir. Uranos, Gaia'dan doğan çocuklarını doğar doğmaz toprağın bağrına soktuğu için Toprak Ana şişmekte ve korkunç sancılarla kıvranmaktadır, bu yüzden son oğlu Kronos'a bir tırpan verir, Kronos da o tırpanla babasının hayalarını keser ve denize atar. Aphrodit de bu uzuvdan doğar. Thegonia'da Aprodite'in doğuşu şöyle anlatılmaktadır:

Psykhe'yi bir dağa bırakmasını ve sihirli oklarıyla bir ejderi Psykhe'ye koca yapmasını ister.[13] (Bazı kaynaklarda Eros Aphrodite'in oğlu olarak geçer ama 'Theogonia'da Kaostan doğduğu anlatılır) Aphrodite'in isteği doğrultusunda Psykhe'nin peşine düşen Eros, Psykhe'yi görür görmez ona vurulur. Kızı bir saraya yerleştirip geceleri gizlice onu ziyaret eder ancak kendisini göstermez ve Psykhe'ye kendisini hiçbir zaman görmeye kalkmamasını salık verir (Erhat, 1989:282). Eros'un Psykhe için yaptığı büyüleyici sarayda gündüzleri olağan üstü sofralar, izzet, ikram, eğlence her şey vardır ve her gece karanlık çöktüğünde kocası yanına gelmektedir. Bu saadet Psykhe'nin verdiği tek bir söze bağlıdır, kocasını görmeye kalkmamak.

> "Psykhe, aşkımızın sırrını kalbinde sakladığın müddetçe mesut olacaksın; beni görmeyi aklından geçirme, benim kim olduğumu öğrenme. Bilmeden, tanımadan, körü körüne beni sev, senden gizlenen şeyleri öğrenmeye çalışarak kendini ıstırap ateşine yakma, mutluluğunu elden kaçırma; bazı şeyler

---

"Dalgalı denize atar atmaz onları,
Gittiler engine doğru uzun zaman,
Ak köpükler çıkıyordu tanrısal uzuvdan:
Bir kız türeyiverdi, bu ak köpükten
Önce kutsal Kythera'ya uğradı bu kız,
Oradan da denizle çevrili Kıbrıs'a gitti,
Orada karaya çıktı güzeller güzeli tanrıça
Yürüdükçe yeşil çimenler fışkırıyordu narin ayaklarının bastığı yerden
Aphrodite dediler ona tanrılar ve insanlar,
Bir köpükten doğmuş olduğu için" (Akt. Erhat 1989:45).

Homeros'a göre, Aphrodite Zeus ile Okeanos kızı Dione'den doğmadır. İlyada'da oğlunu korumak isterken Diomedes'le çarpışıp yaralanan Aprodite'yi anası Dione kollarına alır, iyileştirip acısını dindirir. Dert yanan kızını da şöyle avutur Zeus:

"Böyle dedi, o, gülümsedi insanların, tanrıların babası, çağırdı yanına altın Aprodite'yi dedi ki: "Cenk işleri sana vergi değil, yavrum, sen evliliğin gönül açan işlerine ver kendini, çevik Ares'le athena uğraşacak savaşla" (Akt. Erhat 1989:46).

[13] Bazı efsanelere göre Eros Aphrodite'in oğludur ama 'Theogonia'da Eros Aphrodite'den çok önce doğmuş evrensel bir güçtür, sonradan katılır Aphrodite'in alayına. 'Theogonia'da şöyle anlatılır:
Doğup da yürüyünce tanrılara doğru
Eros'la Himeros (arzu) takıldılar hemen peşine
İlk günden bu oldu onun tanrılık payı
Ona düştü kız cilveleri, gülüşmeleri, oynaşmaları,
Sevmenin, sevişmenin tadı, büyüsü.

> vardır ki, onları bilmek bilmemekten fenadır" (Can, 2007:104).

Ancak Psykhe'nin kız kardeşleri Psykhe'yi kocasının korkunç bir ejder olabileceği konusunda şüpheye düşürürler. Ya da çok çirkindir kendisini göstermek istemiyordur. Psykhe dağ başında ejderden ya da tuhaf birinden başka kimin ne işi olabileceği konusunda şüpheye düşer. Dayanamaz ve bir gece Eros kanatlarını yaymış uyurken yağ kandilini yakar ve yanına varıp ona bakar (Erhat, 1989:282). Kocasının Aşk Tanrısı Eros olduğunu görünce çok heyecanlanır elleri titrer ve kandilden kızgın bir yağ damlası Eros'un omzuna düşer Eros acıyla uyanır, karısının sözünde durmamış olmasının üzüntüsüyle uçup gider. Eros gittikten sonra Psykhe için yaptığı büyülü saray da bozulur ve yok olur. Aphrodite Eros'u hapseder. Eros ve Psykhe birbirlerinden ayrı derin bir ıstıraba düşerler.

> "Psykhe gözyaşları dökmeye başladı, ıstırabı o kadar büyüktü ki dayanamadı kendini nehre attı ama çekilen dalgalar onu kıyıya bıraktılar. Sevdiğini tekrar bulmak ümidiyle bütün dünyayı dolaştı bulamadı sonunda merhamet dileyip oğlunu göstermesi için Aphrodite'in kapısını çaldı. Aphrodite Psykhe'ye türlü ıstıraplar çektirdi en ağır işleri yapmakla görevli bir köle haline getirdi. Psykhe aşkına sadık kalarak bütün bu acılara katlandı" (Can, 2007:104).

Aphrodite'in verdiği zorlu işlerin birinde Psykhe yine merakına yenik düştüğünden Aphrodite'in açmamasını emrettiği kutuyu açıp büyü ile ölüm uykusuna dalar. Aphrodite tarafından hapsedilmiş Eros o sırada Aphrodite'in elinden kurtulur ve Psykhe'nin yanına varır. Psykhe'nin ölüm uykusuna düştüğünü görür ve Zeus'tan[*] yardım ister. Baba Tanrı Zeus Hermes'e

---

[*] Tanrıların tanrısı, tanrıların ve insanlığın babasıdır. Zeus'un kelime olarak anlamına baktığımızda *zeu* "kök" anlamındadır (Erhat, 1989:321).

Psykhe'yi Olympos'a getirmesini söyler. Böylece Psykhe Tanrılar sarayına kabul edilir. Eros ona Tanrıların ölümsüzlük içkisini içirir. Eros ve Psykhe'nin aşkı ve evliliği tanrılar nezdinde kabul edilir. Can aşka kavuşur, ölümsüzleşir ve sonsuz mutluluğu bulur.

1.3. Romantik Aşkla Mutlu Son

Eros ve Psykhe'nin hikâyesi derin anlamıyla insan ruhunun dünyanın yaratıcı gücüyle bir olduğunu ifade ediyor olsa da hikâye olarak baktığımızda Aşk Tanrısı Eros'la güzeller güzeli Psykhe'nin aşkını anlatır. Masalın ana teması şudur: Dünyanın ilkil ve kutsal gücü olan *aşk* ve *ruh* mutlak bir birlik içindedir ve ayrılmazlar. Ancak bu birliği huzur ve mutlulukla yaşamak pek çok düşman güçleri ve engelleri yenerek gerçekleşir. Mit insanın evrendeki temel yaratma gücüyle bir olduğuna işaret eder fakat bu gücün ortaya çıkışını bir kadın ve bir erkeğin arasında doğan romantik bir aşk hikâyesi ile kurar. Zorlukların sonunda kavuşup *sonsuza dek mutlu oldular* cümlesi bu mitin ana temasıdır. Bu tema epos ile (masallar, şiirler, romanlar gibi ürünlerle) günümüze değin benzerlerini üreterek anlatıla gelmiştir.

Romantik aşk, sonsuza dek olma, biricik-ve-tek olma nitelikleri taşır (Giddens, 2008:2). Vazgeçilmez bir biriciklik öngörür. Romantik aşk, salt birini sevmekten öte, *birine âşık olma* (*biriyle aşka düşme*) anlamını kapsar. Bu, çok özgün bir psikolojik oluşumdur. "Âşık olduğumuzda, yaşamın nihai anlamını bulduğumuza inanırız ve o anlam karşımızda, başka bir insan biçiminde zuhur eder. En sonunda eksik olan parçamızı bulduğumuzu, böylece tamamlandığımızı hissederiz. Birdenbire yaşam, gözümüzde bir bütünlük kazanır, sıradan ve olağan mevcudiyet düzeyimizin üstüne, insanüstü bir yoğunluk seviyesine yükseldiğimizi fark ederiz" (Johnson, 1993:15). Bu bütünleşme bireyi tekil ve yalnız olma halinden alıp âşık olunan kişi aracılığıyla bireyi dünyayla birleştiren bir anlam taşımaktadır.

İlkçağ insanın kutsalı olan mitler sanatçının uğraşı olarak çağdan çağa akmış canlılığını sonsuzluğa dek aktarmayı sağlamıştır (Erhat, 1989:6).

Romantik aşk miti yaşayan bir mittir. Eliade şöyle der: " .... mitin bir 'kurmaca' durumuna geldiği akıl evresi ya da tarihsel an bizi ilgilendirmiyor, öncelikle 'mit'in yaşayan mit olduğu – ya da son zamana kadar bu özelliğini koruduğu – toplumlarla ilgili olarak, yaşayan mit deyişinden insan davranışı için model oluşturması ve bu yolla yaşama anlam ve değer kazandırması olgusunu anlıyoruz" (1993:9). Romantik aşk miti de başta çocuk masalları olmak üzere pek çok hikâyede yeni biçimlerle yeniden üretilmiş, günümüze dek epos geleneğini sürdürerek anlatılagelmiş, insanların aşk anlayışında başat bir söylem olarak tekrar ve tekrar üretilmeye devam etmiştir.

Özellikle peri masallarında Eros ve Psykhe'nin hikâyesiyle önemli benzerlikler görülmektedir ve masallar da aynı Eros ve Psykhe'nin hikâyesinin sonu gibi sonsuza dek mutluluğu vurgulayan bir mutlu sonla biterler. Pamuk Prenses aynen Psykhe gibi güzelliği sebebiyle kötücül gücün hışmına uğrar ve aşk öpücüğü ile büyülü ölüm uykusundan uyanır, hayat bulur. Uyuyan Güzel'in yüz yıllık ölüm uykusu yüz yılın sonunda aşkı bulup aşkıyla kavuştuğu için anlam bulur. Güzel prenses aşkıyla buluşana kadar hayatın devam etmesine gerek olmadığına işaret edercesine onların buluştuğu ana kadar hayat durmuştur. Âşıkların buluşmasıyla hayatın tekrar başlaması bir olur. Sindrella ve Rapunzel'in hikâyesi biraz daha farklıdır. Öncelikle Sindrella da Rapunzel de prenses değil, halktan güzel kızlardır. Ölüm uykusuna düşmezler. Kurtuluşlarında Pamuk Prenses ve Uyuyan Güzel'e nazaran daha aktif bir rol oynarlar. Sindrella'da anne şefkatinde bir peri, prensin kendine eş beğeneceği davete katılmasında yardımcı olur. Sindrella bu davette prensin kalbini fetheder, prens Sindrella'nın ayağından düşen cam ayakkabı sayesinde Sindrella'yı bulur ve evlenirler. Rapunzel kendini hapseden cadı tarafından kör edilmiş prensi çöllerde bulur ve aşkla akan gözyaşları prensin gözlerine değince prensin gözleri açılır. Hikâyeler bazı farklılıklar gösterse de zorlukları aşma, kurtarılma ve kavuşup sonsuza dek mutlu olma temaları hepsinde aynıdır. Bir diğer benzerlik de kızların güzel saf ve masum, erkek kahramanın prens olmasıdır. Bu masallarda

erkek ve kadın kahramanların arketiplerini ve romantik aşkın arketip kodlarını buluruz.

Batı'da masallarla çocukların dünyasına ötelenmiş olan romantik aşk miti yetişkinlerin dünyasında günümüzdeki anlam ve önemini 19. yüzyılda kazanır. Batı'da romantik aşkın tarihini araştırdığımızda 19. Yüzyıldan önce aşka bir delilik, hastalık ve trajik yıkımlara sebep olabilecek bir tehlike ya da gerçek hayatla bağdaşmayan bir macera, zevk ve eğlence konusu olarak bakılırken, 19. yüzyılın sonuna doğru evliliğin temeli olan özel hayatta mutluluğun kaynağı olarak görülen bir anlam içerdiği görülmektedir.

1.4. Batı'da Romantik Aşkın Tarihi

Johnson, romantik aşka yüklenen anlamı şöyle ifade etmektedir: "Batılı ruhunda romantik aşk, tek büyük enerji sistemidir. Kültürümüzde romantik aşk; erkeklerimizin ve kadınlarımızın anlam, bütünlük, üstünlük ve vecit arayışında bulundukları bir arena olarak; dinsel inanıştan daha büyük bir öncelik kazanmış durumdadır" (1993:13). Johnson'ın belirttiği üzere romantik aşk bir kitle fenomeni olarak da Batı'ya özgüdür. Romantik aşk sadece bir aşk türü değil, başlı başına psikolojik bir paket, inançların, ideallerin bir bileşkesidir (Johnson, 1993:14).

Batı toplumunda uzun süreli bir birlikteliğin temelinde aşkın bulunması fikri epeyce yakın zamanlara dek yaygın değildi. Ortaçağ tarihçisi Boswell, aşkla ilgili modern fikirlerimizin ne denli olağandışı olduğunu yazmıştır. Ortaçağ Avrupası'nda neredeyse hiç kimse aşk için evlenmiyordu. Boswell modern endüstri kültürünün aşka örtük bir saplantısının bulunduğunu şöyle belirtir: "Bir adamın amacının bir kadını sevmek olduğu, bir kadının amacının da bir adamı sevmek olduğu iddiasına ki bu Batı'da tartışmasızdır, modern öncesi ya da sanayileşmemiş çağdaş kültürlerin pek azı katılırdı. Aşk daha çok ruhsal bir hastalık ve bir zayıflık olarak görülürdü" (Akt. Giddens, 2008:245).

Ortaçağda aşk kavramı çok kullanılıyordu ama bu her şeyden önce Tanrı aşkına yönelik bir kavramdı (Götz, 1992:21). Tanrıyla karşılaşmayı bir aşk serüveni olarak yorumluyorlar ve bunu tanrıya dilini değdirerek öpücük almak gibi benzetmelerle niteliyorlardı. Örneğin Pupert von Deutz tanrıyla karşılaşmasını onu kucaklayıp öptüğünü söyleyerek tasvir etmiştir "öperken daha derinden öpeyim diye ağzını açıyordu" (Akt. Götz, 1992:22). Bu benzetme aynı zamanda iki insanın öpüşmeyle birbirini beslemesinin derinliğine ve kutsallığına da işaret etmektedir. Ortaçağın tanrı-bilimsel faaliyetlerinde en önemli olarak görülen İncil yorumlamaları alanında en başta yararlanılan kutsal kitap bir aşk türküleri derlemesi olan "Cantica Canticorum" adlı türküler kitabıdır ve bu türkülerde gelin hep zifaf gecesinde güveyi beklerdi. Doğal olarak bu bekleyiş de yine mecaz anlamındaydı. Aslında güvey İsa'nın kendisi, gelin de kiliseydi.

Dünyevi aşkın başlıca tema haline gelişine ortaçağda, saray edebiyatında rastlanmaktadır. Burada ilkin feodal konaklarda yaşayan yiğit delikanlıların kendi efendilerinin hanımlarına karşı gizliden gizliye besledikleri aşklar akla geliyor. Bunlar bir erkek ile efendisi olan evli bir kadın arasındaki iffet ve dürüstlük dolu sevgilerdi. Çoğu kez bu sevgiden kadının hiç haberi olmazdı. Ortaçağ başlarında öyküler "acı çektirmeyen aşk yoktur" demeye geliyordu (Götz, 1992:24). Feodal aşk karşılığını beklemeksizin sevmekti (Götz, 1992:24).

İleri ortaçağda, ortaçağın başlarındaki hikâyeler gibi yine imkânsız aşklar ideal karakterler içinde sunulmuştur. Ancak ileri ortaçağda aşkın bir kahramanlık öyküsü olarak işlendiği dikkat çeker. "Bir kadına duyulan aşk şövalyenin yiğitlik ve yürekliliğini besleyen başlıca ateştir, aşkın aktörleri ise Erek ile Enit ya da Tristan ve İzolde'dir ve daha bir çokları..." (Götz, 1992:24). Johnson, romantik aşkın batı edebiyatında ilk kez Tristan ve İzolde ile boy gösterdiğini ve saz şairlerinin dizelerinde, şarkılarında dile getirilip yayıldığını belirtmiştir. O zamanlar romantik aşka "Zarif Aşk" denildiğini ekler ve zarif aşk modelini şöyle tanımlar:

> "Zarif aşk modeline kahraman ve soylu bir şövalye ile genç ve güzel bir kız başroldeydiler. Güzelliğin ve kusursuzluğun simgesi olan genç kız, şövalyenin ruhsal esin kaynağı olur, onu temiz, duygusal davranışlara yönelterek yüceltirdi" (1993:16).

Romeo ve Juliet'ten bugüne, çekilmiş son aşk filmine kadar Batı'nın bütün romantik trajedi literatürünün temel kaynağı Tristan ve İzolde'dir. Öykü, bir erkek mitidir. Soylu ve özgecil bir kahraman olan şövalye Tristan'ın Kraliçe İzolde'ye olan aşkı yüzünden yaşamını alt-üst eden bir bunalıma sürüklenmesini anlatır. "Mit, çeşitli simgelerden oluşan ipliklerle dokunmuş bir duvar halısı gibi, erkeklik çağına geçiş dönemindeki bir gencin bireysel bilinçlenme aşamalarını, kendi kadınsı yönünü keşfetmesinin ve bir yandan aşkı ile öte yanından da çevresiyle uzlaşma çabalarını nakleder. Tristan, romantik aşkın hem erkeklerde hem de kadınlarda ortak olan evrensel dinamiğini açığa vurur" (Johnson 1993:18).

Tristan ve İzolde'nin hikâyesi erdemli iki insanın yaşadığı yasak bir aşkı anlatır. İngiltere kralına gelin olarak gelecek olan İrlanda prensesi İzolde'yi getirme görevi kralın yeğeni, ülkesine sadık bir şövalye olan Tristan'a verilmiştir. İzolde siyasi bir evlilik yapacaktır ancak evliliğinin aşkla olmasını da istemektedir, bu sebeple büyücüler ona bir aşk iksiri hazırlarlar. İzolde iksiri, başkalarının eline geçmesin diye ona eşlik eden en yakın arkadaşı Brangane'a verir, Brangane iksiri bir şarap şişesinde saklar. İrlanda'dan İngiltere'ye yapılan gemi yolculuğu sırasında prenses sıkılmasın diye ona eşlik etmek isteyen Tristan iksiri şarap zannedip İzolde'ye ikram eder. İksiri yudumlayan Tristan ve İzolde aşka düşmüştür. Krala zevce olacak İzolde ve ülkesine sadık şövalye Tristan artık hayatlarını aşklarının ıstırabıyla yaşayacaklardır. Aşkları onlara hazin bir son hazırlayacaktır.

İksirin şarap şişesinde olması ve şarap sanılarak içilmesi Hıristiyanlarda şarabın İsa'nın kanını temsil etmesi yönünden anlamlıdır. Şarap hayatı, canı temsil eder. Tristan ve İzolde'nin şarap niyetine aşk iksirini

içmiş olmaları aşkla hayat ve can bulmalarını temsil etmektedir. Hikâyenin sonuyla ilgili birçok farklı anlatı vardır. Bunlardan en çok anlatılanı kralın Tristan ve İzolde'yi sürgünde de rahat bırakmayıp zehirletmek istemesi, Tristan'ın zehirlenmesi fakat İzolde'nin kurtulmasıdır. Tristan ve İzolde'nin öyküsü bir trajediyle son bulur. Hikâyeye göre Tristan ölmek üzere iken yanına gelir fakat Tristan onu göremeden ölmüştür. İzolde onun yanında ölür.

Tristan ve İzolde'nin trajik hikâyesinde âşıklar beraberce ölür ve aşkları böylece ölümsüzleşir. Trajik sonun sebebi âşıkların imkânsızlığa yenik düşmesidir. Bu dünyada bir arada olamazlar ama ölümde kavuşarak yine aşklarıyla imkânsızı bertaraf eder ve aşklarını sonsuzluğa kavuştururlar. Literatürde ilk örneğini Tristan ve İzolde'de gördüğümüz, romantik aşk denince ilk akla gelen öykülerden biri olan Romeo ve Juliet'i de kapsayan trajik aşk hikâyelerinde aşk bu kez kavuşup ulaşılan mutlu sonla değil ölümle mitleşir. Pearce ve Stacey romantik bir fantezide arzunun gücünün onun tatminiyle olduğu kadar kaybıyla da belirdiğini vurgulamışlardır (Akt. McCabe 2004:16).

> "Uygarlık tarihi boyunca sanat yapıtlarında karşılaştığımız büyük aşklarda, Tristan, Romeo gibi âşıkların sonu, nihai sona meydan okuyan bir tutku karşısında biyolojik yaşamın dar kalıplarını aşıp, evrensel (tinsel) bir boyut kazanmıştır. Eros kaçınılmaz son karşısındaki ayrılığı sonsuz birlikteliğe çevirmek üzere ölümü kendisine katık etmiştir; son bitmeyen bir başlangıca dönüşmüştür böylelikle. Erosla gelen ölümle yalnız dünyayı değil, ölümü de terk eder insanoğlu, öte-dünya nihai sonun iptal edildiği yerdir. Ölmek, aşkın ölümsüzlüğünü güvenceye almanın yegâne çözümüdür; büyük âşıklar, tutkularına sonsuzluğu bahşetmek için bu dünyaya veda ederler. Ölümle gelecek son, tehdit unsuru olmaktan çıkıp 'sonrasız

şimdi'nin hizmetine girmiştir usulca; bu ise, ölümlü bedene karşı, tutkunun sürekliliği adına kazanılmış zaferden başka bir şey değildir" (Ergüven, 1995:281).

Bunun yanı sıra ortaçağ literatüründe mutlu sonla biten hikâyeler de vardır. "... ve sonsuza dek mutlu oldular" söyleminin Ortaçağ dramasında işlendiği hikâyeleri iki temel gruba ayırabiliriz. Bu hikâyelerde ya evlilikle nihayetlenen bir ilişkinin problemleri işlenmiş ya da zaten evli olan bir çiftin yaşadığı problemlerden sonra (örneğin kadın iftiraya uğrar ayrılırlar ve gerçekler açığa çıkınca bir araya gelir ve sonsuza dek mutlu olurlar gibi) tekrar kavuşmaları konu edilmiştir. Harem hikâyelerine de rastladığımız ortaçağ dramalarında âşıklar ayrı düşer ancak sonunda bir araya gelirler. Bu hikâyelerden en bilinen örnek "Floire et Blanchefleur"dur. Genç Pagan delikanlısı ile Hıristiyan bir kız, kardeş gibi büyütülmüşlerdir ancak birbirlerine âşık olurlar. Ayrı düşen gençler sonunda birbirlerine kavuşur ve o günden sonra hep mutlu yaşarlar. Efsanenin çeşitli biçimleri muhtemelen doğu kaynaklı bir şekilde günümüze dek ulaşmıştır ancak bu temayı anlatan günümüze ulaşmış en eski oyun İtalyanların "Santa Rosana"sıdır. Oyunun biri Floransa'dan diğeri Abruzzi'den gelen iki versiyonu bulunur. Versiyonlardan biri İtalyan Rosanna'nın gerçek romansı anlatan iki günlük hikâyesidir. İlk gün Rosanna'nın ebeveynleriyle ilgilidir. Roma'nın Pagan kralı ve kraliçesinin çocukları yoktur, kraliçe Hıristiyan Tanrı'sından bir çocuk dilemeyi eğer istekleri gerçekleşirse Hıristiyan olmayı önerir, kral bu öneriyi kabul eder. Kraliçe hamile kalır. Kral ve Kraliçe Hıristiyan olurlar ve kızlarını da Hıristiyan olarak büyütürler. Genç kız, kardeş gibi büyüdüğü Pagan bir delikanlıyla aşka düşer. Ayrı düşen ve din ayrılığı gibi engelleri aşan gençler sonunda birbirlerine kavuşur ve "sonsuza dek mutlu" yaşarlar (Muir, 2007:110).

Ortaçağ edebiyatında ve çocukluk masallarında mutlu sonla biten hatta evlilikle mutlu sona erişen romantik aşk hikâyelerinin işlenmiş olmasıyla birlikte Ortaçağa damgasını vurmuş olan romantik aşk hikâyeleri trajedilerdir.

19. yüzyıla kadar "romantik aşk" evlilik dâhilinde bir kavram olarak görülmemiş, aksine tehlikeli ve felaketlere sebep görülen bir alana itilmiştir. Evlilik anlaşmasının toplumun sistemin diğer makro işlevlerine bağlı olması her kuşakta ailenin temel dayanaklarının kurulmasını gerekli kılar. 19. Yüzyıl öncesinde batı toplumlarında soyun önemi ve üst tabakanın "devlet destekçisi" olması sebepleriyle evlilikler ekonomik bir anlaşma niteliğinde ve soyun önemini gözeten şekilde kişinin anne ve babasının seçimlerine tâbi bir şekilde yapılıyorlardı.

Miller tarihsel koşullara gönderme ile romantik aşkın durumunu açıklar:

> "Benim kuşağımı hala büyüsü altında tutan ve evlilikten kazanmayı beklediğimiz şeyleri büyük oranda etkileyen romantik aşk miti, 12.yüzyıl Avrupa'sına dek uzanan, kutsal bir tarihe sahipti. Ortaçağ'daki kökenlerinde, iki insanın tüm ailenin katılımıyla aldığı önemli bir sosyoekonomik karar sonucu evlenerek oluşturdukları ve toplumun son derece ciddiye aldığı kurumla hiçbir ilgisi yoktu. Tam tersine, aristokrasi arasında bir tür tinsel eğlence, idealleştirilmiş bir zina formu olarak ortaya çıkmış ve mistik imgeler kazanarak şövalyelik denen kibar bir ahlaki sisteme dönüşmüş kalıcı sanat ve edebiyat ürünleri yaratarak gelişmişti" (Miller, 2008:70).

1920-30'lu yıllara kadar romantik aşk kavramı genelde evlilikle hiç bağdaşmayan duygusal bir ağırlık, yani tutku tarafından belirleniyordu. Tutku karşısında uyarılar vardı çünkü tutkunun özünde yıkıcılık vardı (Schenk,1992:113). 19. yüzyılla birlikte yenilenen bir aile temeli süreci (evlerin ayrılması, aristokrasinin anlamını yitirmesi) artık evlilikleri bağımsız kılmış ve aile sistemi içinde evliliklere eski Avrupa ekonomisininkinden daha büyük bir anlam yüklemiştir (Luhmann, 1995:218). 18. yüzyıldan beri toplum,

geleneksel olarak aşkın karşıt biçimlerini birbirine yaklaştırmaya çalışmış ve sonunda batıda öyle bir evlilik ideali doğmuştur ki buna göre evli çiftler birbirlerini âşıklar gibi sevmelidirler (Schenk,1992:113).

Bu doğrultuda toplumsal yapıdaki değişiklerle tutku-aşk (romantik aşk) yenilenen aile temelinin önemli bir olgusu oldu. “Sonuçta da eş seçimi kendi içinde meşruluğunu bulmak zorunda kalmıştır.....Toplumsal yapıdaki değişiklerle romantik aşk yenilenen aile temelinin önemli bir olgusu oldu.... Aile temeli için tek olasılık artık yalnız romana gönderme yapmayan, bir anlamda, öteden beri hiç de yeni bir anlamı kapsamayan “romantik aşk” olarak nitelenen özel bir olay olarak kalmıştır” (Luhmann, 1995:218). 18. yüzyıl sonunda, aşk evliliğiyle oluşan birliğin ve eşler arasındaki aşkın insanın doğal yetkinliğinin ilkesi olduğu öğrenilmişti. Romantik aşka tanınan evlilik özgürlüğü ile 19. yüzyılda aşk, eş seçiminin tek temeli durumuna gelmiştir. Artık aileler her kuşakta yeniden kurulmak zorundadır. Kökenler ve soylara dayalı evlilik anlaşmaları ve akrabalıklar yönlendiriciliğini yitirdiğinden kararsızlık ve eş seçmedeki tehlike belli bir oranda artmıştır. “Romantik aşkın anlamı bu kararsızlığı öznel kararlılığa dönüştürme işlevini üstlenmiştir” (Luhmann, 1995:219). Romantik aşk karşılıklı etkileşimi kararlılık olarak betimler ve bu betimleme biçimiyle toplumsal kabul görerek kesinlik kazanır.

“Mutluluğu arayan insanlar olarak görülen bireyler insanlığın çoğalmasını sağlarlar. Toplum bu amaçla en ileri derecede düzen ve özgürlük çözümlerini sağlayan aşk ve evlilik biçimlerini bulmak zorundadır” (Luhmann, 1995:220). Bu bakımdan, romantik aşk, 19. yüzyılla yenilenen toplum düzeninde nasıl eş seçileceğine dair kararsızlığı öznel kararlılığa dönüştürme işlevini üstlenmiştir (Luhmann, 1995:219). 19. yüzyıla kadar evlilikle pek bağdaştırılmamış olan “romantik aşk” sanayi, ticaret ve meslek hayatıyla uğraşan burjuva orta sınıfın doğmasıyla, iki insanın evlenmek için kendi başlarına verdikleri içsel ve duygusal kararın önemli nedeni haline gelmiştir. “Bu noktada, romantik aşk, kadınla erkeği yaşam boyu sürecek ve resmi açıdan tek eşli bir evlilik içinde bir arada tutacak ideolojik ve duygusal bir tutkala dönüşmüştür” (Miller, 2008:71).

Levi Strauss Batı toplumunun mitos yerine ideolojiyi getirdiğini, ideolojinin bize toplumun haritasını verdiğini, neyin ne olduğunu ve değerleri tanımlayarak toplum içinde hareket etmemizi ve yaşamamızı kolaylaştırdığını söyler (Akt. Örs, 2008:11). Levi Strauss'a dayanarak şöyle söyleyebiliriz, tarih öncesi dönemden gelen romantik aşk miti günümüzde bir mutluluk ideolojisine dönüşmüştür. Gramsci'nin tanımladığı üzereyse ideoloji bir dünya tasavvurudur ve "...sanatta hukukta ekonomik etkinlikte bireysel ve kolektif yaşamın bütün tezahürlerinde kendini örtük bir biçimde açığa vurur" (1989:328). 19. yüzyılla birlikte gelişen romantik aşka dayalı mutluluk ideolojisi, Batının dünya tasavvurunun bir parçası olarak Batının sanatında dolayısıyla sinemasında kendini örtük bir biçimde açığa vurur.

Romantik aşk evrensel bir kavramdır. Bu çalışmada, romantik aşk kavramının Batı kültüründeki anlamının araştırılması, masallarla başlayıp, edebiyatıyla sinemasıyla, Batı kültürünün romantik aşka dayalı mutluluk ideolojisinin tüm dünyaya yayılmış olmasındandır. Hollywood sineması küreselleşme boyutunda Batı kültürünün en etkin oluşumudur, romantik aşka dayalı mutluluk söylemini yeniden ve yeniden üreterek tüm dünyaya ulaştırmaktadır.

2. BÖLÜM

HOLLYWOOD SİNEMASINDA ROMANTİK AŞK VE MUTLULUK İDEOLOJİSİ

2.1. Hollywood Sinemasının Doğuşu

Sinemanın Amerika'da doğuşu eğlendirme amaçlı bir yaklaşıma dayanır. "Amerikan eğlencesinin kökeni, aslında Avrupa'dır. Daha 19. yüzyılda yerden biter gibi fışkıran küçük kasabaların barlarında, "saloon"larda yorgun serüvencileri, silahşorları, altın arayıcıların eğlendirmeye çalışan revü kızları, komedyenler vardı. Yüzyılın sonlarında ülke çapında yaygınlaşan fuarlarda, gösteri evlerinde, tiyatrolarda adına 'show bussiness' (eğlence sektörü) denecek bir endüstri doğuyordu" (Dorsay, 1977:220). Film gösterimi yaparak bu eğlence geleneğine eklemlenen ilk salon 1905'te Amerika'da açılmıştır. İzleyicinin sürekliliği için kısa filmleri birbirinin ardına gösteren bu salonlara *nickelodeon* denmiştir. "Odeon" Yunancada tiyatro anlamına gelmektedir, bilet fiyatları da bir nikel olduğundan ilk salonlara bu isim verilmiştir. Yaklaşık yüz kişi kadar oturacak yere sahip olan alış veriş ve eğlence merkezlerine yakın açılan nickeledeonlar 1907'de her gün iki milyon izleyiciye hizmet vermiştir. 1910'da salonlar daha büyümüş ve daha uzun filmleri gösterebilir hale gelmişlerdir. 1910'da on bin 'nickelodeon'da sunulan ortak programı haftada 26 milyon seyirci izlemeye başlamıştır (Bergan, 2006:17).

20. yüzyılın başlarında film üreten ilk yapım şirketleri New York'ta kurulmuşlardır. 1896'da kurulmuş olan Biograph Studios ilk sessiz filmlerin ana üreticisi ve yaratıcısı olmuştur. Charlie Chaplin Biograph Studios'da filmler çekmiştir. Filmlerin duygulara hitap eden bir sanat biçimine dönüşmesinde en önemli etkiyi David Wark Griffith yapmıştır. Griffith'in, ilk filmlerinden *The Adventures of Dollie – Dollie'nin Maceraları* (1908) sinemada bir dönüşüm yaratmıştır (Bergan, 2006:18-19). "Griffith kısa çekimleri kesme ile bağlar. Bu yöntemle oluşturduğu kovalama sahnelerinin

sonundaki “kurtarma” sahneleriyle ünlenir” (Büker, 2010:106). Griffith’in film anlatısına bu katkısı sadece Hollywood’da değil dünyada pek çok yönetmeni etkilemiştir (Büker, 2010:106). Hollywood sineması bir anlatı sanatı olarak uzun metrajlı filmler üretmeye başlamıştır.

Amerika’da 1920-1950 yıllarında film yapma akımının ilk başladığı döneme, klasik dönem, stüdyo sistemi, yapım dönemi gibi çeşitli isimler verilir. Stüdyo sistemi en yaygın bilinen tanımdır, bu tanımın endüstri metodu, çekimin yapıldığı fiziksel koşullar ve teknik koşulları ifade eden bir içeriği vardır. Bu dönemde yapımcı şirketler California’da Hollywood’da stüdyolarda yerleşmiş çekim platoları, ofisleri, kurgu odaları ile bu bölgede bir yapım kompleksi yaratmışlardır (Allen, 2003:2). Bu dönemin büyük stüdyoları Warner Bross, Paramount, MGM, Twentieth Century-Fox ve RKO’dur (Allen, 2003:3).

Amerikan sinemasının ilk dönemiyle 1920’de başlamış olan klasik dönemi ayıran öncelikle filmlerde gelişen gramerdir (Bordwell vd. 1985:157). Klasik dönem ile daha uzun filmler, hikâyeyi görsel olarak anlatmak yönünden daha gelişmiş bir gramerle yapılmaya başlanmıştır. Bordwell bu gramerin gelişiminde devamlılık esasının ve analitik kurgunun, kullanılan planların süresinin ve akışkanlığının, mekân akışkanlığının önemine değinmiştir (1985:198-204). Film dilinin gelişmesi filmlerin daha etkili hale gelmelerine ve filmlerin izleyiciler tarafından artan bir şekilde ilgi görmelerine sebep olmuştur. Film yapımıyla ilgili bu gelişme sebebiyle Hollywood sineması çok gelişmiştir. 1920’lerde kurulmuş olan Hollywood 1930’lara gelindiğinde bir endüstri olmuştur.

2.2. Bir Endüstri Olarak Hollywood Sineması

Hollywood sineması dünyaya üretim yapan lider film yapım, dağıtım-pazarlama şirketleriyle hakim bir endüstri konumundadır. Wasko, Hollywood filmlerinin, toplumsal değer ve düşüncelerin yaratılması ve yeniden yaratılması konusunda oynadığı rol sebebiyle, bu endüstrinin nasıl işlediğini

anlamanın oldukça önemli olduğunu belirtir (2005: 2). Hollywood'un nasıl işlediği konusunda filmlerin yapım ve pazarlanma sürecine odaklanılır. Bu yaklaşım Hollywood'u kar amaçlı diğer endüstriler gibi ticari mallar üretip dağıtımını yapan bir endüstri olarak tanımlar (Wasko, 2005:2). Wasko, bazı analistlerin Hollywood endüstrisini ayrı incelenmesi gerektiğine, film endüstrisi için piyasa için yapılan geleneksel değerlendirmelerin uygun olmadığını belirttiklerini söyler. Ayrıca ekonomistlerin film endüstrisi ile ilgili saptadıkları karakteristiklerden biri ise endüstrinin değişken yapısı sebebiyle sürekli farklı politikalar ve pratikler uygulanıyor olmasıdır. Bu endüstrinin ürünü olan filmlerden bazıları tekil özellikleri sebebiyle bazı istisnalar gösterse de film endüstrisiyle ilgili genel eğilimlere işaret etmek mümkündür. (Wasko, 2005:2). Hollywood sinemasının bir endüstri olarak nitelendirilmesi üretilen ürünlerin belli bir kalıp arz etmesine bağlı görülmektedir. Ticari bir ürün olarak piyasaya sürülen filmler, diğer ürünlere göre daha yüksek riskli ve piyasa değeri parametreleri farklı bir ticari yapıya sahip olsa da endüstri olarak nitelenmelerini sağlayacak bir standart oluşturdukları düşünülmektedir. Filmi bir sanat biçimi olarak tanımlamak yaygın olsa da Hollywood filmleri kapitalist yapı içindeki yapım dağıtım ve endüstrileşme biçimleri göz önüne alınarak anlaşılabilirler (Wasko, 2005:4).

Jowett ve Linton çeşitli çalışmalardan derleyerek Hollywood sinemasının felsefesini on maddede açıklamışlardır (1989:31-32):

1. Edmonds ve Strick'in belirttiği üzere, sistemin devamını sağlamak amacıyla endüstrinin çeşitli iş dallarıyla yapılan filmler, yapılan yatırıma geri dönüş olarak yeterli bir kar yapması beklenen ticari girişimlerdir.
2. Kanada Film Dağıtımcıları Derneği, filmlerin yüksek bütçeli prodüksiyonlar oldukları için tek başına Amerika ve Kanada pazarında yeterli karı elde ettirmediklerini bu sebeple film işinin uluslararası bir iş alanı olduğunu açıklamıştır. Dernek açıklamasında, evrensel temaların başarıya ulaştıklarının altını çizmiştir.

3. Fadiman, filmlerin izleyicileri cezbetmek için toplumun zevklerine ve beklentilerine ayna olma zorunluluğuna işaret etmiştir.
4. Linton'un belirttiği üzere, istenen miktarda yüksek karları sağlayacak kadar çok sayıda insanı ancak filmlerin "eğlendirmesi" cezbeder. Eğlendirmenin ise ciddi düşüncelerden ve gerçek hayat durumlarından kaçınarak insanların oyalanmasını sağlamakla başarılacağı düşünülür.
5. Ortalama sinema izleyicisinin röntgencilik, sadomazoşizm, aşırı duygusallık, laubalilik ve heyecan gibi çocukluk çağlarına ait ilgileri ve ihtiyaçları vardır. Bu ihtiyaçlar sırasıyla seks, şiddet, romantizm, komedi ve macera ile doyurulabilir.
6. Ancak sinema izleyicisini utandırmamak kendine saygısını ve onurunu kırmamak için bu ihtiyaç ve ilgiler asil olmadıkları gerçeği gizlenerek sağlanmalıdır. Metz, eğer insanların sinemaya gitmesi için bir zor uygulanmıyorsa sinemaya gitmeleri için filmlerin insanları maddi yönden başarılı hissettirecek olağanüstü bir deneyim sağlamaları gerektiğini söylemiştir.
7. Yıldızların izleyicilerin ihtiyacı olan bu çok çeşitli fantezilerini doyuma ulaşmasında büyük bir ölçüde yardımları vardır. Yıldız sistemi Hollywood'un en önemli geleneğidir.
8. Film işinin ana fikri, eğlencenin masum, toplumsal olarak doğal, zararsız, değer yargılarından bağımsız ve etkisiz bir deneyim olduğu inancına dayalı olarak filmlerin izleyiciler üzerinde bir etkisi olmadığıdır.
9. Filmler, tüketicilerin zamanını ve paralarını harcamalarına değer olabilmek için televizyon gibi diğer eğlence araçlarının sağlayamadıklarını sağlamak durumundadırlar. Televizyonda sıkça görülmeyen starlar, üç boyutlu teknoloji, özel efektler gibi ilgi çekici teknik öğelerle fark yaratıldığı gibi toplumsal olarak dokunulmaz olan tabu konuları ele almakla da izleyicilerde ilgi yaratılır.
10. Filmde tüm anlatım ögeleri bütünlük arz etmeli, tüm ortaya çıkan soruların cevapları verilmeli, çözüm süreci içinde filmde sunulan tüm durumlar karara bağlanmalıdır. Beşinci ve altıncı maddelerde belirtilen

talepler doğrultusunda sinemada izleyici minimum hoşnutsuzlukla tatmin olmalıdır.

Hollywood sinema endüstrisi, izleyiciyi minimum hoşnutsuzlukla tatmin etmek amacıyla çalıştığı için, izleyicinin beğendiği türde ürünler sunmaya yönelmiştir, bu da birbirine benzeyen filmler üretilmesine sebep olmuştur. Hollywood sinemasının klasik dönemi ya da stüdyo dönemi isimleriyle anılan ilk yıllarında bu benzerlikler doğrultusunda film türleri tanımlanmaya başlanmıştır. "Türlerin belirlenmesi, belli benzer özellikler gösteren filmleri gruplara ayırmak anlamını taşır" (Buckland, 2003:103). Romantik aşka bağlı mutluluk söyleminin ilk örnekleri de klasik dönemde görülmeye başlanmıştır. Bu filmler romantik aşkı komedinin dramatik aksiyonu içinde işleyerek, romantik komedi olarak adlandırılan ayrı bir kategori, ayrı bir tür oluşturmuşlardır.

2.3. Hollywood Sinemasında Romantik Aşk ve Mutlu Son: Romantik Komedi Türü

Schatz, geleneksel anlatı yapılarındaki uylaşımları esas alarak tür filmlerine iki tip anlatısal stratejinin egemen olduğunu öne sürmekte, bunları da eylemin yer aldığı ortam, karakterler ve olay örgüsünün yapısı açısından "düzen" ve "bütünleşme" türleri olarak gruplamaktadır. Schatz'a göre, birinci başlık altında, toplumsal düzene yönelik bir tehlikenin söz konusu olduğu western, gangster ve dedektif filmleri yer almakta; bütünleşme başlığı altında toplumsal ve kişisel çatışmaların duygusal düzleme çekildiği, bütünleşmenin romantik aşk aracılığıyla gerçekleştiği müzikaller, güldürüler ve aile melodramlarını kapsamaktadır (Akt. Abisel, 1995:51). Türler, temelde, kurmaca anlatılar olarak toplumsal yaşamdaki gerilimlerin gevşetilmesine, çatışmaların yumuşatılmasına yönelik ideolojik bir işleve sahiptirler (Abisel, 1995:38). Tür filmleri problemlere toplumsal değerlere dayalı çözümler üretirler. Elbette bir tür filmi gerçek sorunlara gerçek çözümler sunmaz, tür filminin geliştirdiği çözümler hayali ve idealistiktir. Tür filmleri problemlere

çözüm üretirken toplumda onaylanan değerleri öne çıkarırlar, ahlaki ve toplumsal kuralların, girişimciliğin, kişisel maddi refahın, çekirdek ailenin önemi vurgularlar. Tür filmleri umutlar ve vaatler kurarlar, bu vaatlerin gerçekleşmesiyle de doyum hissi yaratırlar. (Buckland, 2003:104). Romantik komediler vaatleri gerçekleştirip doyum hissi yaratan başat türlerden biridir.

Sinema salonları eğlence merkezlerine eklemlendiğinde ve yaygınlaşmaya başladığında, Amerika gösteri endüstrisinde belli bir güldürü geleneği yerleşmeye başlamıştı. "Bu güldürü, bir ölçüde İngiliz pandomim geleneğinden, bir ölçüde Fransız bulvar komedisinden, "vodvil"den, bir ölçüde İtalyan Commedia dell'Arte'sinin harekete dayanan kalıtından yararlanıyordu. Ama tüm bu öğeler, "yeni dünya"nın çabuk ve kesin güldürmeye, her ne pahasına olursa olsun güldürmeye, hoşça vakit geçirtmeye yönelik pratik ve pragmatik gülmece anlayışında erimişti. Nickelodeonlarda güldürünün doğuşu gecikmedi. Mack Sennett, Amerikan güldürüsünün ilk çıkışı olan Keystone güldürülerinin ilkini çevirdiğinde yıl 1912, Charlie Chaplin ilk kısa filmini yaptığında ise 1914'tü" (Dorsay 1977:220).

Bergson neyin komik olduğuyla ilgili bazı tanımlamalar getirmiştir. Bunlardan birincisi tümüyle insana özgü olanın dışında komiğin olmadığıdır. "Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir ama hiç bir zaman gülünç olamaz. Her hangi bir hayvana onda bir insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz. Her hangi bir şapka bizi güldürüyorsa bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil insanın ona vermiş olduğu şekil ya da şapkayı kullandığı biçimdir" (2006:11). İkinci olarak komik beklenmedik aniden olan bir değişimdir. Örneğin yolda giden bir adamın düşmesinde komik olan bunun beklenmedik bir şekilde gerçekleşmesidir, birinin ansızın durum değiştirmesi insanları güldürmez, insanları güldüren bu değişikliğin istem dışı olmasıdır yani beceriksizliktir (2006:14). Üçüncü olarak çirkin ve biçimsiz olan komik değildir ancak "biçimli bir kişinin başarıyla öyküneceği her tür biçimsizlik komik olabilir" (2006:20). Bunun gibi bir kişi bir nesneye öykündüğünde de komik olur (2006:36).

Filmlerde komedinin oluşması bir yaratıcılık konusudur. Yaratıcılık "bildik, genel biçimleri yeni bir formla ifade edilmesi" olarak tanımlanır (Fry ve Allen 2004:246). Komedide birbirine uyumlu olmayan durumları ve davranışları bir araya getirmeye yönelik bir yaratıcılık kullanılır (Koestler, Akt. Fry ve Allen 2004:247). Güldürüyü üreten beklenmedik ve şaşırtıcı olan ve uyumsuz olandır (Fry and Allen 2004:247). Freud'a göre esprilerin bireysel düzeyde bir işlevi vardır. Bir özgürleştirme biçimi olan espri ortalama bir insanın ciddi kaygılarından ve endişelerinden terapi gibi bir gevşemeyle sıyrılmasını sağlar. Kitlesel üretim formu olan komedi türü toplumun oluşturmaya çalıştığı tüm sınırları gevşetme işlevini görür (Akt. Belton, 2005:170).

Sessiz sinema döneminde ırksal ve etnik farklılıklar, sosyal yapıdaki zıtlıklarla ilgili güldürüler yapılmıştır. Keaton'ın *Seven Chances-Yedi Şans* (1925) adlı filmi yedi milyon dolar kazanmak için doğum gününe kadar acilen evlenmesi gereken bir adamın bulduğu adayların birinin Yahudi diğerinin siyahî olması üzerine bir güldürüdür. Chaplin'in güldürüleri ise göçmen hikâyeleri üzerinedir. Göçmenin uyum sağlama çabaları Chaplin güldürülerinin kaynağıdır (Belton, 2005:171-172) Sessiz sinema döneminin üç önemli isminden biri olan Lloyd da Keaton gibi orta sınıf çalışanı olan karakterler canlandırmıştır. Lloyd güldürüleri başarı için uğraşan karakterin başına gelenler üzerine şekillenir (Belton, 2005:183). Sessiz sinema döneminde güldürüler gag tarzındaydı, sesli sinemayla birlikte diyalogların, esprilerin, dolayısıyla konunun ve senaryonun önem kazanmasıyla birlikte sessiz sinemadaki "arı güldürü" anlayışı, yerini daha ölçülü, daha zihinsel bir gülme anlayışına bırakmıştır. Böylece "salon güldürüsü", "romantik güldürü" türleri gelişmiştir. Bu güldürülerde durumlar, kişiler, karakterler önem kazanmıştır (Dorsay, 1977:221). Romantik güldürüler romantik komedi olarak nitelendirilmişlerdir.

Romantik komediler sesli sinemayla birlikte romantik aşkın komik cilvelerini dramatik aksiyonun (melodramda yapılanın tersine) merkezine koyup, komediyle romantik aşkı filmlerde birleştirir. Bu karma türün ilk iyi

örnekleri Lubitsch'in yönettiği *The Smiling Lieutenant – Gülümseyen Teğmen* (1931), *One Hour With You – Seninle Bir Saat* (1932) ve *Trouble in Paradise – Cennette Bela* (1932)'tır (Belton, 2005:185). Almanya'da başladığı kariyerine Amerika'da devam etmiş olan Lubitsch, Hollywood komedisine şeklini, ruhunu ve stilini hatta özünü kazandırmış olan kişidir (Harvey, 1987:3). Sessiz sinema döneminde *Lady Windermere's Fan – Bayan Windermere'in Hayranları* (1925)'ı, sesli sinemaya geçildiğinde *The Love Parade – Aşk Geçidi* (1929)'le ilkini çektiği operetler yapmıştır. Pek çok filme imza atmış olan Lubitsch'in en ünlü filmlerinden biri Greta Garbo'nun Rus bir ajanı canlandırdığı *Ninotchka* (1939)'dır. Lubitsch'in stili kuru ve mesafelidir. Yaptığı romantik komediler aslında pek de romantik değillerdir, onun filmlerinde aşk heyecan verici bir macera olmaktan çok bir takıntıdır ve komedi unsuru da bu takıntıdan kaynaklanır (Harvey, 1987:59).

1934'te *It Happened One Night – Bir Gecede Oldu* (F. Capra) romantik komedi türünde bir dönüm noktası olmuştur, Frank Capra *It Happened One Night – Bir Gecede Oldu* (1934) ile 30'ların çılgın romantik komediler (*screwball comedies*) çağının esas başlangıcına işaret eden en önemli filmini yapmıştır (Harvey,1987:107). Film, kaçak bir varisle (Claudette Colbert) işinden kovulmuş bir gazetecinin (Clark Gable) uzun bir otobüs yolculuğunda tanışıp birbirlerine âşık olmalarının hikâyesidir. Bu çift birbirine tenezzül etmemekle birlikte, çift olarak yakışmanın ötesinde bir uyum ortaya koyarlar. Tarzlarında yeni bir enerji vardır: hırçın, esprili, hassasiyetten uzak ve güçlü bir şekilde romantik. *İt Happened One Night* daha önce hiç bir filmin böyle bir başarı elde etmemiş olduğu beklenmedik bir başarı elde eder (Harvey, 1987:108). Wexman romantik filmlerin şaşmaz formülünün erkek kadınla tanışır, kadını kaybeder ve kadını geri kazanır şeklinde olduğunu belirtmiştir (1993:4). Çılgın romantik komediler de alt-türü oldukları romantik komedinin kadın ve erkeğin birbirine çekim duyup, bir takım olaylar serisi sonucu ayrı düşüp sonunda birbirlerine kavuştukları konu çizgisini korurlar. Çılgın romantik komedilerde belirgin özellik çiftin başlangıçta birbirine tenezzül etmemesidir. Genellikle çiftlerden biri çok fazla zengindir. Şımarık kadın

kahramanın iyi bir eşe dönüşmesi ile ana hikâyenin gerilimi çözülür (Pleck ve Otnes, 2003:168).

Komedilerin popülaritesini yitirmeye başladığı 1940'lı yıllarda komedide Sturge en önemli isim olmuştur. *Unfaithfully Yours – Sadakatsizce Seninim* (1948) Sturge'ün son büyük filmidir (Harvey, 1987:647). Film bir topluluğa ait olmayan bir kahramanın, Amerika'da yabancı olarak yaşayan, sanatçı ve entelektüel bir İngiliz baronetinin hikâyesidir. *Unfaithfully Yours – Sadakatsizce Seninim* filmlerin genelde yaptığı gibi kişisel gücümüzün limitsiz olduğu fantezisini doyuma ulaştırır (Harvey, 1987:649). Dönemin sonuna doğru 1949'da çekilen Spencer Tracy ve Katharine Hepburn'ün rekabetçi ve birbirine çok âşık avukat bir çifti oynadıkları *Adam's Rib* (G. Cukor) romantik komedinin eski büyüsünü tekrar yakalamayı başarmıştır.

1950'ler komedi müzikallerin ve seks komedilerinin öne çıktığı yıllar olmuştur. Bir dünya klasiği olan *Singing in the Rain – Yağmur Altında* (S. Donen) 1952'de vizyona girmiştir. *The Seven Year Itch – Yaz Bekarı* (B. Wider,1955) ile Marilyn Monroe seksüel fantezilere hitap eden bir star olarak belirir. Bu yıllardaki önemli bir başka star ise James Dean'dir. James Dean canlandırdığı karakterler ile klasik Hollywood erkeğinden farklı bir tablo çizer. "Klasik Hollywood erkeğini temsil eden Errol Flynn, Clark Gable, Robert Taylor ya da Tyrone Power gibi, kadınların her türlü dirençlerini bir solukta aşabilen; dayanılmaz, kendinden emin, hata bir bakıma ukala sevgili tipi karşısında James Dean'in temsil ettiği tedirgin, ürkek, kendine olan güvenini ayakta tutmak için adım başı dışarıdan onay ve destek bekleyen, karşı cinsle ilişkilerinde beceriksiz yumuşak erkek tipi, dönemin değer ve ahlak anlayışına da başkaldırı oluşturur. Dean'in, karşısındakiyle öyle derin duygusal bağlara girmekten korkma tavrıyla beliren standart davranışı bütün bir kuşağın eğilimini dışa vurur" (Atayman, 1995:51).

1960'lar komedi türünde ağırlıkla kara mizahın olduğu yıllardır (Belton, 2005:172). "Ülkeyi on yıllardır bir arada tutan liberal çoğulcu konsensüs, 60'lı ve 70'li yılların toplumsal hareketleriyle parçalanmıştı. Bu konsensüste açılan gedik 70'li yıllar boyunca daha da genişledi ve önceki dönemin "aile" gibi

sarsılmaz kurumları, “ulus”, “özgürlük” gibi kültürel temsiller tartışmaya açık hale geldi” (Ryan, Kellner, 1997:26). Biskind’in çalışması da 50’lerde ortaya konmuş fikir birliğinin 60’lı yıllar itibariyle pek çok Hollywood filminde çözülmeye başladığını, muhafazakâr içerikteki filmlerde başat mit ve değerleri sorguladığını belirtiyor (Akt. Ryan, Kellner 1997:20).

1960’lar ve 70’lerde Broadway müzikallerinin uyarlamaları başarı kazanmışlardır. 1961’de *West Side Story – Batı Yakası Hikâyesi* (R. Wise) ve 1978’de *Grease* (R. Kleiser) bunlara örnektir. Bununla birlikte daha önce değindiğimiz üzere, 70’lerde bir melodram olan *Love Story – Aşk Hikâyesi* (A. Hiller,1970) dünya çapında büyük ilgi toplamıştır. 1970’ler ve 1980’ler romantik komedilerin iyice düşüşe geçmiş olduğu yıllardır. Romantik aşk melodramları geleneksel aşk modelinin itibar kaybettiğini gösterir (Ryan ve Kellner, 1997:237). Danby bu dönemde romantik aşkın ölmüş sayılabileceğini ilan eder (Akt. Ryan, Kellner 1997:240). Ryan ve Kellner bunun sebebinin 70’lerde Amerikan toplumunda evliliğin çiftler için mutluluk yakalamanın garantisi olduğu inancının azalıyor olmasına bağlarlar (1997:240). “70’lerde muhafazakâr kavramlara yöneltilen eleştiri geleneksel aile modelinin düşüşüne sebep görülebilir” (Ryan ve Kellner, 1997:237). 90’lara doğru romantik komedi türünde yeniden örnekler görülmeye başlanmışsa da âşıkların kavuşmasını evlilik töreniyle gerçekleştiren filmlere oldukça az rastlanılmaktadır.

Dorsay 1977’de Hollywood üzerine yazdığı “Mithos ve Kuşku” adlı kitabında 1970’lere damga vurmuş olan romantik aşk filminin, “dünya çapında kuşkusuz, romanıyla, filmiyle, müziğiyle *Aşk Hikâyesi- Love Story* (A. Hiller,1970)” adlı film olduğunu söyler (1977:192). Romantik filmler açısından Hollywood’un pek verimli olamadığı 70’li yıllarda *Love Story* (A. Hiller,1970) büyük başarı elde etmiştir. *Love Story* (A. Hiller,1970) romantik aşkla birleşmiş eşlerden birinin ölümü ile romantik aşkı mitleştiren bir melodramdır. Âşıklar mutlu sona ulaşmasa da *Love Story – Aşk Hikâyesi* iyi insanların birbirini bulup her şeye rağmen bir araya geldikleri, romantik aşkın büyüsüyle bezenmiş bir dünya sunar. Aristo’nun temellerini attığı klasik anlatıya dayalı

Hollywood'la ilgili temel mesele; aklı, düşünmeyi, eleştirmeyi ve sorgulamayı dışlayarak büyük ölçüde duygulara dayanması ve seyirciyi buradan yakalaması ve kendine bağlamasıdır. Amacı, günlük hayatında örselenen günümüz sıradan insanının kendi gerçekliğinden kaçmasını, hem kopmasını hem de sığınmasını sağlayan bir anlatı oluşturmaktır (Gönen, 2007:9). Melodram duygulara dayanan anlatılar üreten Hollywood sinemasının temel türlerinden biridir. Hollywood'da yapılmış ilk aşk filmlerinden *Broken Blossoms – Kırık Bahar Dalları* (D.W. Griffith,1919) da bir melodramdır (Atayman, 1995:153). *Casablanca* (M. Curtiz, 1942) ve *Gone With the Wind – Rüzgâr Gibi Geçti* (V. Fleming,1939) gibi klasikleşmiş pek çok aşk filmi de mutlu sonla bitmezler. Ortaçağ dramalarında *Tristan ve İzolde* efsanesi, onun izlerini taşıyan Sheakspear'in yazdığı *Romeo ve Juliet* gibi romantik aşk hikâyelerinde, romantik aşk miti âşıkların her ikisinin de ölümüyle son bulan bir trajedide aşk ölümü ve dünyayı aşıp sonsuzluğa ulaşarak mitleşiyordu. *Love Story*'de çeşitli engellerini aşıp bir araya gelmiş olan âşıkları hastalıkla gelen ölüm trajik bir şekilde ayırır. Filmin sonunda, sevdiğini kaybetmiş olan kahraman, sevdiğiyle beraber anıları olan bir mekânda bir banka oturmuştur, *Love Story* adlı şarkı çalmaya başlar "Where do I begin to tell the story of how great a love can be" (*bir aşkın ne kadar büyük olabileceğini anlatan bu hikâyeyi anlatmaya nereden başlasam?*) sözleriyle başlayan ve yarattığı etkiyle tüm dünyada klasikler arasına girmiş olan şarkı ile film son bulur. *Love Story – Aşk Hikâyesi* filmi romantik aşkın hayattaki en büyük mutluluk olduğunu ve romantik aşkla yakalanan mutluluğun bir tek çiftlerden birinin ölümüyle bozulabileceğini vurgular.

Love Story'de âşıklardan birinin ölümüyle, *Casablanca* ve *Gone With The Wind – Rüzgâr Gibi Geçti*'de âşıkların ayrılmasıyla romantik aşk ve onun sunduğu mutluluk yüceltilir. Melodram Hollywood sinemasının romantik aşkın büyüsünü işleyen başat türlerinden olmakla birlikte mutlu sonla biten romantik aşk filmleri, romantik aşkın mutluluk ideolojisine "sonsuza dek mutlu olma" söylemiyle daha güçlü bir vurgu yapmaktadırlar. 30'larda üretilmeye başlanmış, 50'lerden 70'lere kadar belirgin bir düşüş yaşamış olan romantik

komediler 80'lerin sonlarında tekrar ilgi görmeye başlamış ve en büyük başarıları 1990'larda elde etmişlerdir.

1987'de *Moonstruck – Ay Çarpması* (N. Jewison) ve nihayet 1989'da *When Harry Met Sally – Harry Sally ile Tanışınca* (R. Reiner) romantik komedi türünün yeniden uyanışını simgelerler. 1990'a geldiğimizde dünya çapında hasılat rekoru kıran *Pretty Woman – Özel Bir Kadın (G. Marshall, 1990)* bir peri masalı hikâyesiyle romantik komedilerde romantik aşk mitinin yeni bir sunumuna kalıcı bir etki getirir. Pleck ve Otnes 1990 sonrası romantik komedilerdeki kurtarılma temasını Sindrella rüyası olarak nitelendirirler (2003:188). Günümüzde romantik aşk mitine dayalı peri masalı temalı romantik aşk filmleri dünya çapında büyük gişe başarıları elde etmektedirler. Bunun en yakın örnekleri 2008'de vizyona girmiş olan *Sex and The City* (M. P. King) ve 2009'da vizyona girmiş olan *Proposal* (Teklif, A. Fletcher)'dır.

2.4. Hollywood Sinemasında Mutluluk İdeolojisi

Değindiğimiz üzere, Gramsci ideolojiyi bir dünya tasavvuru olarak tanımlar, bu tasavvur "sanatta ve kolektif yaşamının tüm tezâhürlerinde" kendini örtük bir biçimde açığa vurur (1989:328). Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar (Ryan, Kellner, 2010:35). Bu yolla sinema toplumsal gerçekliği inşâ eden söylemlerin bütünlüğü içinde yerini alır. Sinema, toplumların dünya tasavvurlarını açığa vuran önemli araçlardan biridir. "Sinema doğumundan itibaren bir "yanılsama" örneği veya daha doğrusu başarısı olarak, yani, kanaatin kendine has bir bilinçdışı işleyişi olarak addedilmiştir. Hatta, o kendi yanılsamalı, şu ya da bu şekilde rüyaya benzer dünyasını daha ötede, kanaatler toplumu ile karşılıklı ilişki içinde, bu toplumun amorf izleyici kitlesine dayanarak inşâ etmiştir. Günümüzde, sinematografinin, klasik gösteri sanatlarının aksine – tiyatro, dramatik sanatlar ve opera – küresel bir izleyiciye, sinema gösterisine sadık bir tür kitle toplumuna sahip olduğu olgusunun farkında olabiliriz" (Baker, 2010:235)

Yalnızca ticari diye adlandırılan filmler değil, ister ticari, ister sanat festivallerinde gösterilecek türden olsun filmler büyük olasılıkla o bildik eski ideolojinin (ya da bildik mitlerin) yeniden sunumu olacaklardır (Comolli, Narboni, 2010:101). Filmlerin sunduğu mutluluk hikâyeleri de bu ideolojilerle şekillenmiş, toplumun mutlulukla ilgili kabullerini açığa vuran temsillerdir.

Bordwell Hollywood'u, bir düş imalathanesi, kültür endüstrisinin bir kolu, selülozdan yapılmış emperyalizm, hayal mahsulü görüntüler, bir nostalji, bir kaçış olarak nitelendirmişlerdir. Kaçış olarak Hollywood'u tanımlarken bir filmin reklam metninden yaptıkları alıntı şöyledir: "Günlük hayatınızda eksik olan tüm maceralar, tüm romantizm, tüm heyecan burada" (1985:8). Hollywood'un insanların hayatları için önemli ama pek de üstünde durmamış oldukları bir etkisi vardır. Çocukluktaki kovboyculuk gibi çeşitli oyunlardan, ilk sevgiliyle buluşmaya, hayran olunan yıldızın etkisiyle şekillendirilmiş saç stiline kadar hayatın her alanında Hollywood'un izlerini görmek mümkündür (Maltby, 2003:34). Maltby, Hollywood'un önemli etkisinin aşk ve kahramanlıkla ilgili düşüncelerde de kendini gösterdiğini belirtmiştir (2003:34).

Aşk, özellikle romantik aşk, Hollywood filmlerinde başlangıçtan günümüze ana tema ya da yan tema olarak işlenmiştir. Hollywood sineması çeşitli normları kendine mâl etmiştir. Bordwell, Amerikan toplumunun bir değeri olan heteroseksüel romantizmin sinemada aksiyon sağlayan estetik bir fonksiyon kazandığını belirtir (Akt. Topçu, 2010:133). *It Happened One Night – Bir Gecede Oldu* (F. Capra,1934), *Gone With The Wind – Rüzgâr Gibi Geçti* (V. Fleming,1939) *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Singing in the Rain – Yağmur Altında* (S. Donen, 1952) gibi klasik dönem romantik filmleri, müzikalleri ve romantik komedilerinden 70'lerin sonuna damga vuran *Grease* (R. Kleiser, 1978) müzikali ve *Love Story – Aşk Hikâyesi* (A. Hiller,1970)'ye 80'lerde *Moonstruck – Ay Çarpması* (N. Jewison, 1987) *When Harry Met Sally – Harry Sally ile Tanışınca* (R. Reiner, 1989)'ye, 90 ve sonrasında *Ghost - Hayalet* (J. Zucker, 1990), *French Kiss – Fransız Öpücüğü* (L. Kasdan, 1995), *Pretty Woman – Özel Bir Kadın* (G. Marshall,

1990)’a, dünya çapında büyük ilgi görmüş romantik filmler Hollywood’un ürettiği aşk filmlerinin küresel boyutunu ortaya koyar. Bunun yanı sıra tüm dünyada büyük hasılat elde etmiş örneğin *Fifth Element – Beşinci Element* (L. Besson, 1997), *Avatar* (J. Cameron, 2009) gibi bilim kurgularda da romantik aşk ana temadır. Romantik aşk savaş filmlerinden, bilim kurguya, melodramlara ve romantik komedilere kadar pek çok film türünde işlenmiştir.

Romantik aşk ve evlilik toplumsal bir ideolojidir (Wexman, 1993:11). Batı kültüründe romantik aşka, insanın özel hayatında mutluluğu yakalamasına dair önemli bir anlam yüklemiştir. Sadece romantik filmlerde değil, mutlu sonla biten pek çok filmde romantik aşk miti önemli bir unsur olarak toplumun romantik aşka yaklaşımını yansıtır. Abisel filmlerin toplumdaki kabulleri yansıtmaktan ziyade ‘temsil’ etmek üzere kurulmuş ‘inşâ’lar olduğunu vurgular (1995:39). Ryan ve Kellner Hollywood sineması üzerine geliştirmiş oldukları çalışmalarında Hollywood filmlerinin toplumda gelişmiş olan ideolojileri hem konu hem de biçim düzeyinde nasıl temsil ettiklerini açıklarlar. “Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de işlerliktedir. Biçimsel görenekler – anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz kamera işleyişi, karakter özdeşleşmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdülenme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılırlık vb.- perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler de, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlamanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. Tematik görenekler – eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb. – gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla

bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıl dışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştırır" (Ryan, Kellner, 2010:18).

> "Çağdaş insanın masallara, efsanelere gereksinmesi var..... Bin bir sorunla, bin bir dramla örülü günümüz dünyasının acılarına katılmak istemiyor çağdaş insan..... Belki ara sıra bir fotoğraf, bir yazı, bir gazete başlığı, bir radyo haberi, insanı dünyanın dört bucağındaki gerçeklerle yüz yüze getiriveriyor. Açlık, savaş, ölüm, doğal afet, yalan, dolan, aldatma üstüne kurulu politika.... ama bir anlık zoraki karşılaşmalar dışında, sırtı pek, tuzu kuru günümüz insanı (hatta sırtı o denli pek, tuzu o denli kuru olmayanı bile) gerçeği istemiyor..... oyalanmayı, avutulmayı, gerçeklerden ötelere çekilerek uyutulmayı istiyor, özlüyor. Ticaret, kar temeli üstüne kurulu düzenimizin endüstrileşmiş sanatları ise istediğimizi hemen veren birer Zümrüd-ü Anka kuşu örneği en basit duygularımızı en kolay yoldan gıdıklayan romanları, kitapları, oyunları, filmleri imal edip piyasaya sürüveriyorlar." (Dorsay, 1977:192).

Bu avutulma mutlu bir dünya kuran masalsı kahramanlık ve aşk hikâyeleriyle bezenmiş mutlu sonlarla en etkili şekilde gerçekleştirilir. "Hollywood filmlerinin çoğunluğu mutlu sonla biterler" (Maltby 2003:35). Sinemada perdede olanlar gerçekte dışarıda olanlardan izoledir, Maltby

Hollywood filmlerde olanların sinema salonunun dışındaki gerçek hayatta olanlardan izole edilerek filmlerin mutlu sona ulaştıklarını belirtir (2003:35).

Başlangıcından bu yana sinema bütün dünyada milyonlarca insana romans ve bir *kaçış* sunmuştur. Büyülü uçan halı gibi bir anda insanları hayatın zorlu gerçeklerinden alıp uzaklara götürmüştür (Bergan, 2006:11). "Kaçış" zamanımız Hollywood'una en temel açıklamalardan biridir (Maltby, 2003:37). Eğlencenin izleyicilere nasıl bir doyum verdiği araştırıldığında, Dyer *kaçış* kavramının *ütopya* ile daha iyi anlaşılabileceğini belirtir. Ütopyalarda gerçek dünyaya göre daha çok enerji daha çok bolluk vardır, gün be gün yaşadığımız gerçek hayatın karmaşıklığına ve anlaşılmazlığına nazaran konular ve sorunlar daha kolay anlaşılır bir netlik arz eder (Akt. Maltby 2003:37). Dünya sineması içinde yıllar yılı bir *rüya makinesi*, bir *düş merkezi* olarak işlev görmüş olan Hollywood'un *düş yaratma* işlevi doğrultusunda en uygun alanının komedi ve müzikal olduğu söylenebilir (Dorsay,1977:219). Örneğin, "Müzikaller süreklilikle yaşanan problemlerin olmadığı ütopik bir dünya yaratırlar. Yoksulluk bollukla, işle ilgili sıkıntılar limitsiz enerjiyle, her günün sıkıcı rutini heyecanla yer değiştirir. Kitle kültüründeki gibi yalnızlaşmamış ve yabancılaşmamış, dayanışma içindeki bir toplumun yüceltilmiş eşsiz bireylerine transforme edilmiştir" (Dyer'den Akt. Belton, 2005:166). Dyer'e göre müzikal gibi eğlencelerin amacı kapitalizmin ürettiği boşluklar ve yetersizlikleri düzenleyip ütopik bir kapitalist toplum varyasyonu yaratmaktır (Akt. Belton, 2005:166). Komedilerde de tüm sorunların çözüldüğü, sonuçta rahatın ve mutluluğun hüküm sürdüğü bir dünya yaratılır. Komedinin alt türü olan romantik komedilerde ise romantik aşk mutlu bir dünyanın ana faktörüdür.

Jameson kitle kültürü ürünlerinin aynı anda örtülü veya açık bir biçimde ütopyacı olmaksızın ideolojik de olamayacaklarını; bunlar, kamuya bir fantezi rüşveti sunmadıkça kamuyu etki altına alamayacaklarını belirtir (Akt. Mutlu, 2005:24). Hollywood sineması ticari bir yapı olduğu için, filmlerin içeriği insanların beğenileri ve talepleri doğrultusunda insanları cezbedecek şekilde biçimlendirilmektedir. "Bütün filmler maldır ve bu yüzden ticaretin

nesnesidirler. İzleyicinin talebi ve ekonomik tepkinin bir ve aynı şeye indirgenmesi gerçeği, ideoloji ve filmin kaynaşmasını daha ilk elde ortaya koyar. İdeolojik pratik, politik pratikle dolaysız süreklilik içinde sosyal gereksinmeyi yeniden formüle eder ve bunu bir söylemle destekler. Bu bir hipotez değil bilimsel olarak saptanmış bir gerçektir. Kesinlikle insanların talebi diye bir şey var ama "halk ne istiyor" aslında "egemen ideoloji ne istiyor" anlamına gelir. Halk ya da kamu nosyonu ve onun biçimleri kendisini doğrulamak ve devam ettirmek için ideoloji tarafından oluşturulmuştur. Ve bu halk kendisini ancak bu düşünce dizgeleriyle ifade edebilir. Hepsi kapalı bir döngü, bitmemecesine aynı yanılsamanın tekrarıdır" (Comolli, Narboni, 2010:101-102). Toplumdaki inançlar ve genel kabuller de işte bu tekrar ile öğrenilir ve yeniden üretilirler.

"Toplumbilimlerin tarihi boyunca ideolojinin pek çok tanımları arasındaki farklılıklar ne olursa olsun, insanların ortak fikir veya inançlarıyla ilgili olmaları hepsinin ortak noktasıdır" (Van Dijk, 2003:19). İdeolojilerden etkilenen son derece önemli toplumsal pratiklerden biri söylemdir (Van Dijk, 2003:20). Filmler sundukları ütopyalar ve sorunların çözüldüğü her şeyin mutlu sonlara ulaştığı anlatılarla var olan mutluluk ideolojilerine dayalı söylemler üretirler. Filmler söz konusu olduğunda bu mutluluk ideolojileri, ütopyalar düşleten masallar olmaktan çıkıp gerçeklik gibi algılanırlar. Gerçeklik yanılsaması sebebiyle filmlerin sunduğu mutluluklar gerçek hayata dair görülmektedirler. Adorno filmlerin gündelik algı dünyasının aynısını yaratmaya çalıştığını ve izleyicinin de dışarıdaki sokakları filmin devamı olarak gördüğünü söyler (2007:55). Büker bu durumu şöyle açıklar "İzleyici gözleri ile alıcıyı özdeşleştirir, alıcı izleyicinin gözleri gibi sağa sola çevrinir, izleyici olayın ortasındadır artık" (2010:95). "Sinema gerçekliği 'yeniden üretir'.... gerçeklik ise var olan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Aslında kameranın kaydettiği, egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır. Sinema dünyanın kendi kendisiyle iletişim kurduğu bir dildir" (Comolli, Narboni, 2010:101). Filmlerde romantik aşka dair inançlar ve kabuller bu şekilde yeniden üretilir.

“Medya sadece gerçekliği aktaran yansıtan bir şey değil, bizzat o hakikatin ve gerçekliğin kurulmasına fiilen müdahale eden bir yapıdır, araçtır…… Doğrudan doğruya bir gerçeklik yoktur ama gerçekliğe dair birtakım anlatılar vardır, dolayısıyla da bu anlatılar gerçekliğin kendisini oluşturur” (Mutlu, 2005:20). Batı toplumunda Eros ve Psykhe’nin antik dönemlerden günümüze ulaşmış hikâyesiyle başlayıp peri masallarında aktarılmaya devam eden, insanlara romantik aşk ile sonsuz mutluluk inancını aşılayan anlatılar romantik aşk mitini sunarlar. 1990 sonrası Hollywood romantik komedileri Batının romantik aşk mitine bağlı mutluluk söylemini yeniden üretirken insanların zihinlerinde romantik aşk miti, romantik aşk konusunda gerçekliğin yerini alır. Hollywood filmlerine yapacağımız romantik aşk söylemi çözümlemesi oluşturulan bu gerçekliğin irdelenmesini sağlamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1990 SONRASI HOLLYWOOD ROMANTİK KOMEDİLERİNDE ROMANTİK AŞK MİTİNİN YİNELENEN VE YENİLENEN SÖYLEMİ

İlk bölümde değindiğimiz üzere Batı kültüründe romantik aşkla birleşip sonsuza dek mutlu olma (*happy ever after*) söylemini üreten, bilinen ilk hikâyelerden biri *Eros ve Psykhe* mitidir. Anderson, *Eros ve Psykhe* mitinin ilk anlatıldığı haliyle gerçek bir peri hikâyesi olduğunu söyler (2000:18). Batıda çok tanrılı inancın hâkim olduğu dönemde *Eros ve Psykhe* yalnızca bir hikâye olmaktan öte dünyayı açıklayan efsanelerin içinde anlam ve değer yüklenilen bir mit olarak var olmuştur. Birinci bölümde mit kavramını, Yunancadaki *mythos* teriminin anlamı üzerinden, gerçekle ve kutsal olanla ilişkisi bakımından açıklamıştık. Günümüzde "halk masalları, peri masallar ya da mit bunları tanımlamak için kullanılan genel terim, esnek bir anlam içeren, Yunancadan gelen *mythos* terimidir" (Anderson, 2000: ix).

Masalların ne kadar eski olduğu araştırıldığında buna cevap olacak bir kanıta rastlanamamaktadır (Anderson, 2000:x). "Peri masalları, mitolojinin dejenere olmuş hali olarak varlık gösterirler" (Anderson, 2000:x). Anderson'a dayanarak *Sindrella, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Uyuyan Güzel, Rapunzel* gibi peri masallarının *Eros ve Psykhe* mitinin değişime uğramış halleri olduğunu söyleyebiliriz. *Eros ve Psykhe*'nin hikâyesiyle çok benzerlik gösteren bu peri masalları mitolojik hikâyenin dönüşüme uğramış bir hali olarak romantik aşk mitini günümüzde canlı tutmaktadırlar. İlkçağdan kalma anlatıları ilham verici bulan Grimm kardeşler insanların ağızlarından dinledikleri peri masallarını, dikkatli bir şekilde, anlatıldıkları haline sadık kalarak derlemişlerdir (Mann'den Akt. Tatar 1987:xiv). Peri masalları ilk kez 1800'lerin başlarında Almanya'da Jacob ve Wilhelm Grimm kardeşler tarafından bir kitap haline getirilerek derlenmiştir. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Uyuyan Güzel, Rapunzel ve Sindrella Grimm kardeşlerin derlediği masalların arasındadırlar.

“Masal sözlü ve yazılı olarak film dâhil pek çok sanat formuna uyarlanmış bir anlatı türüdür. Masallar genellikle çocuklukta öğrenilen, benzerlikler gösteren hikâyelerdir, bu benzerlik masal anlatılarını tanıdık gelen belirli bir yapı olarak sezgisel bir şekilde algılamamızı sağlar. Bu yapı her zaman bildiğimiz anlamda bir masal değil fakat masal yapısıyla ilintili bir anlatı olabilir ve böyle bir anlatı hemen ve kolayca tanımlanabilecek yeter sayıda tanıdık gelen ögeyi içinde barındırır” (Knyf 2009:6). Romantik aşk mitine dair bu ögeleri tanımlamak amacıyla Eros ve Psykhe miti ve bu mitin izlerini taşıyan peri masallarında benzerlikler belirlenerek romantik aşk mitinin temel kodları açığa çıkartılabilir. Romantik aşk mitini yazılı, sözlü anlatılarda ve filmlerde tanımlamamızı sağlayan bu anlatıların masallarla olan ilintileridir. Romantik aşk mitine dair film anlatılarındaki ilintiler bu kodlar üzerinden açığa çıkarılabilir.

Eros ve Psykhe mitinden izler taşıyan bu dört peri masalında, Eros ihtişamlı, yakışıklı, cesur ve iyi kalpli bir prense dönüşmüştür. Bu prensler kudretleri ve yakışıklıkları bakımından aynı Tanrı Eros gibidirler. Pamuk Prenses ve Uyuyan Güzel, Psykhe gibi çok güzel prenseslerken, Sindrella ve Rapunzel masallarında Psykhe halktan ama çok güzel bir kıza dönüşmüştür. Bu dünyalar güzeli genç kızlar ya da prensesler ayrıcalıklı güzellikleri, zarafetleri, iyi ve saf yürekleri ile Psykhe gibidirler. *Eros ve Psykhe* mitinde ve peri masallarında romantik aşkı tanımlayan ortak noktalar bulunmaktadır. Bu ortak noktalar bize romantik aşkın kodlarını vermektedirler. Eros ve Psykhe mitinde ve peri masalı hikâyelerinde ilk ve en belirgin benzerlik “ilk görüşte aşk”tır. Özellikle erkeğin ilk görüşte aşka düştüğü genç güzel ve erdemli prenses ya da halktan kız güçlü, kudretli, iyi kalpli erdemli yakışıklı prensin ilk görüşte aşkına karşılık verir ve âşıklar için ‘O’nunla tam olma, bütünlenme ve büyük bir mutluluk gerçekleşir. Ancak Onunla tam olmak ayrı düşüldüğü takdirde büyük bir eksikliğin oluşması ve acılara düşülmesi şeklinde işlenmiştir. Onsuz eksik kalma durumu O’nunla bütünlenmeyi daha belirgin hale getirmektedir. Bu durum Eros ve Psykhe’nin hikâyesinde, Rapunzel masalında çok belirgin işlenmiş olmakla birlikte, diğer masallarda zaten

kurtarıcı prensin yokluğunun eksikliği masal kahramanlarının içine düştükleri durumla kendini ortaya koyar ve kurtarıcı prens geldiğinde masal kahramanı güzel genç prenses ihtiyacı olan bütünleşmeyi bulur ve içine düşmüş olduğu kötü durumdan kurtulur. Bu kurtuluş masallarda özellikle Pamuk Prenses ve Uyuyan Güzel masallarında öpüşme ile sembolize edilmiştir. Prensin öpücüğü büyülü uykudaki güzel prensese can verir, hayat verir. Eros ve Psykhe miti ve peri masallarının bu hayat buluşla ortaya koyduğu en belirgin ortak anlatı "kurtulma ve sonsuza dek mutlu olma"dır. Romantik aşk böylesi bir sonsuz mutluluğun anahtarı olarak sunulduğu için Batı kültüründe mitleşmiştir.

Romantik aşk mitini işleyen günümüzdeki en belirgin anlatılar peri masallarıdır ve 1990 sonrasında bu masallardaki romantik aşk miti Hollywood romantik komedilerinde günümüz metropol insanına uyarlanmış hikâyelerle yeni bir anlatı formuyla yinelenmektedir. "Masalların anlatı ögelerini barındıran filmler masalları tıpa tıp uyarlamasalar da masalların etkisinde bir anlatı yapısı sunarlar. Bu etki korku filmlerinde görülebildiği gibi başka türlerde de kendini gösterir. Örneğin Pretty Woman (Özel Bir Kadın, Marshall, 1990) Vivian'ın yoksulluktan bir prens tarafından kurtarılması bakımından Sindrella masalının bir uyarlaması olarak görülebilir. Son sahnede erkek kahraman yükseklik korkusuna rağmen prensin Rapunzel'i hapsolduğu kuleden kurtarmasına gönderme yaparak kadın kahramanı kurtarır. Benzer bir şekilde Maid in Manhattan (Aşk Masalı, Wang, 2002) da Sindrella hikâyesinden bazı ögeler barındırır. Bu filmlerdeki belli belirsiz masalları anımsatan prense benzeyen kahraman ve mutlu son gibi benzerlikler onların masalların etkisinde anlatı yapıları olduklarını gösterir" (Knyf, 2009:8-9).

Filmler mitlerin modern formlarıdır (Hirschman, 1987:341). Yaptığımız çözümlemede Eros ve Psykhe mitindeki ve peri masallarındaki romantik aşka dair belirgin kodların Hollywood sinemasında nasıl yeniden işlendikleri benzerlikler üzerinden ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu bölümde bu benzerliklerden hareketle yapılan çıkarımlar sonucunda 1990 sonrası mutlu

sonla biten Hollywood romantik aşk filmlerindeki romantik aşk söylemi ortaya konulacaktır.

Mitteki ve peri masallarındaki kadın ve erkek kahramanın hangi özelliklere sahip olduğu da romantik aşk mitinin tanımı bakımından önem taşımaktadır. Bu sebeple çalışmada mite ve masallara dayalı olarak arketip romantik aşkın kadın ve erkek arketip kahramanı da tanımlanacaktır. Çözümlemede filmlerin anlatılarındaki kadın ve erkek kahramanlar da bu arketip tanımlar üzerinden analiz edilecektir. Filmlerin anlatılarında romantik aşk mitinin kodları ve romantik aşkın arketip kahramanlarının özellikleri araştırılarak romantik aşk söylemi çözümlenecektir.

3.1. Romantik Aşk Mitinin Kodları

3.1.1. İlk Görüşte Aşk

Alberoni, aşkı "iki kişiye dayalı kolektif bir hareketin başlangıç evresi" olarak tanımlar (1990:7). Bu evreden sonra bir birlik kurulup kurulamayacağını ise ancak zaman gösterir. "İlk görüşte aşk" diye tanımlanan ilişkide samimiyet çok azdır çünkü kişiler birbirlerini henüz hiç tanımıyorlardır. Bu ilişkide ana etken tutkudur (Baumeister, Bushman 2008:364). Sterberg'in tanımladığı üzere iki kişi birbirine tutku duyar bunun ardından samimiyet gelişirse bu romantik aşk olarak nitelendirilir (Akt. Kassin, Fein, Markus 2008: 327). Samimiyetin gelişmesi belli bir paylaşım süreci gerektirmektedir. Romantik aşka yüklenmiş olan 'ilk görüşte aşk' kodu bu anlamda bir paradoks içerir, Dolar bu paradoksu 'zerk edilmiş sevgi' kavramı ile açıklar. " 'Zerk edilmiş sevgi' olarak nitelendirebileceğimiz, ebeveynini sevmek, aileni sevmek, memleketini sevmek, ulusunu sevmek, komşunu sevmek gibi paradoks içeren sosyal taleplere bir bakalım. Buradaki sevgi paradoksu, kişinin seçme şansı olmadığı sevgi nesnesini sevmesinin beklenmesidir. Burada söz konusu olan hiç yapılmamış bir seçim ya da baştan hazır bir seçimdir" (1996:129). Dolar, ilk görüşte aşkın da aslında seçme şansının olmadığı, kaçınılmaz ve başka ihtimal sunmayan baştan tayin edilmişlik içerdiğini belirtir. 'İlk görüşte aşk' romantik aşkın tüm

anlamlarını ilk anda içeren bir kabulü ifade eder. Romantik aşkın kimyası üzerine 1996'da kapsamlı bir araştırma yapmış olan Fisher "Belki de biz insanlar da bu olguyu miras olarak aldık; çünkü ilk görüşte aşk, kadın ve erkekler arasında sıkça rastlanan bir şeydir" diye belirtir (2005:69).

Eros ve Psykhe'de, Eros Pskhe'yi görür görmez ona aşık olur. Pamuk Prenses'i de ölüm uykusunda cam tabutun içinde gören prens, Pamuk Prenses'e ilk görüşte âşık olur, Pamuk Prensesi dudağından öper ve Pamuk Prenses büyülü ölüm uykusundan uyanır. Pamuk Prenses prensi görür görmez prensin aşkına karşılık verir. *Uyuyan Güzel*'de de büyülü yüz yıllık uykudan uyanış Pamuk Prenses'in hikâyesine benzer. Uyuyan Güzel'i bulan cesur Prens de onu gördüğü anda âşık olur ve dudaklarından öper, öpücükle hemen o an gözlerini açan güzel prenses prensi görür görmez âşık olur. *Sindrella* masalında da prens Sindrella'yı görür görmez âşık olur. *Rapunzel*'de ise ilk anda aşk biraz daha farklıdır, Prens Rapunzel'i şarkı söylerken duyar ve onun sesini duyduğu anda ona âşık olur. Lacan Freud'un meyil objelerine (partial objects- meme, dışkı, fallus) iki obje daha eklemiştir: bakış ve ses (Akt. Salecl, Žižek, 1996:2-3). "Bakış ve sese aşk nesnesi olarak verilen anlam rastlantı eseri değildir. Bu bakışa ve sese âşık olduğumuz anlamına gelmez, ses ve bakış aşkın aracı ve katalizörüdür" (Salecl, Žižek, 1996:2-3).

Peri masallarında ilk görüşte aşk erkeğin kadını ilk görüşü üzerinden vurgulanır. Erkek kadının güzelliği karşısında büyülenir ve ona ilk görüşte âşık olur. Psykhe'nin Eros'a ve peri masallarındaki kadın kahramanların yakışıklı prensin aşkına aynı anda karşılık verdiği görülmektedir. Psykhe beraber mutlu bir aşk yaşadığı kocası Eros'u başta hiç görmemiştir. İlk görüşte aşk, birbirlerini görmeleriyle değil, Eros'un Psykhe'yi ilk gördüğü anda ona âşık olmasıyla ifade edilir. Psykhe'nin mutluluğu Eros'un onun için yaptığı ihtişamlı sarayla tasvir edilir. Masallarda kadının yakışıklı bir prensin kendisine âşık olmasını memnuniyetle hazır olarak beklemesi vurgulanır. Sindrella masalında balodaki tüm genç bekâr kızlar prensle evlenmek istemektedir ve prens Sindrella'yı seçer. Masallarda ihtişamlı olan ve ihtişamlı

bir yaşam sunan erkeğin aşkı karşılığında kadın da memnuniyetle onunla olmayı kabul eder.

"İlk karşılaşma, 'ilk görüş' miti kadar kalıcılık göstermiş başka bir mite rastlamak zordur. Bu mit, hatırlanamayacak kadar eski zamanlardan beri gelen masallardan, tüm anlatılara, tüm dünya edebiyatından sinemaya modern versiyonlarıyla tekrar edilmektedir. Kültürler arasındaki tüm sınırları kat etmiş bin yılı aşıp gelmiş en seçkin kültür ürününden popüler kültürün en bayağı formlarına ve eğlenceye nüfuz etmiştir. Özünün aynı kalmış olması dikkat çekecek biçimde takılmış plak gibi tek ve aynı hikâyeyi tekrar eden mucize kabilinden bir karşılaşmanın sonuçlarını anlatır. Bu mucizevî karşılaşma ânı özneyi henüz belli olmayan sebeplere ve şartlara dayalı, bir şekilde özneleri varlık özlerine kadar değişime uğratan, kadere yön veren her gücün üstünde olan bir güce sahiptir" (Dolar, 1996:132).

3.1.2. Onunla Tam Olmak / Onsuz Eksik Kalmak

"Lacan'ın aşkla ilgili tanımında vurguladığı, aşkın objesinin diğerine sahip olmadığını vermesidir" (Akt. Salecl 1996:187). Lacan âşık olduğumuzda aşkımızın objesi olan diğer kişiyi ideal benliğin yerine koyduğumuzu belirtir. "kendi benliğimizi ulaştırmaya çalıştığımız mükemmelliğe sahip olduğu için bu objeye âşık oluruz" (Lacan'dan Akt. Salecl 1996:187). Âşık olunduğunda ilk önce bilinçte heyecan verici değişiklikler gerçekleşir; "aşk objesi" psikologların "özel anlam" diye adlandırdığı sıfatı kazanır. 'O' özgün, eşsiz ve her şeyden önemli olmaya başlar (Fisher, 2005:23). "Âşıklar aleni gerçeği umursamayarak sevdiklerinin olumlu özelliklerinin üzerine titrerler. Bu, psikologların "pembe-lens etkisi" dedikleri, hayatın gül-renkli gözlüklerin ardından görüldüğü dünyadır" (Fisher, 2005:24). Bu etki masallarda 'O' hayata girince eksik olan her şeyin tamamlanıp hayatın doyumlu hale gelmesi olarak yorumlayabileceğimiz bir mutluluk durumu ile tasvir edilir.

Eros ve Psykhe mitinde, Psykhe'yi ilk görüşte âşık olan Eros, Psykhe için büyülü bir saray yapar. Bu saraydaki izzet ve ikram ile Psykhe'nin refahı, huzuru ve mutluluğu tasvir edilir. Öyle ki kocasının yüzünü hiç görmemiş olmaktan şikâyet etmek bile aklına gelmez, çünkü gündüzleri Psykhe sıkılmasın diye onun için her türlü imkân sağlanmaktadır. Mitte romantik aşk erkeğin kadına tüm olanaklarını sınırsızca sunması ile tasvir edilmektir. Romantik aşkın beraberce huzuru ve mutluluğu yakaladığın kişinin o olması ile tanımlandığı söylenebilir. Romantik aşkla birleşen âşıkların birliği bir bütünlenme, huzura erme ve onunla olmak isteme, büyülü bir vecd hali olarak tasvir edilmektedir. Sindrella masalında evlenmekte direnen prensin eş seçebilmesi için kral bir balo düzenler. Bu zor beğenen prens Sindrella'yı gördüğünde aradığını bulur ve birbirini bulan aşıklar zamanın nasıl geçtiğini anlamazlar ve o andan itibaren hep beraber kalmak isterler saatler gece yarısını vurduğu an gitmesi gereken Sindrella telaşla baloyu terk eder. Sindrella masalında mutluluk ve bütünleşme âşıkların bütün gece boyunca zamanı ve dünyayı unutup dans ederek yaşadıkları vecd hali ile ifade edilir.

Bunun yanı sıra *onunla tam olma* rakiplerin varlığıyla da vurgulanmaktadır. *Eros ve Psykhe*'nin hikâyesinde Psykhe'nin kimseyi beğenmediği, Eros'un ise uçarılığı vurgulanmaktadır. İkisi de beraber bir bütün olmalarını sağlayan romantik aşkı bulduklarında bu beğenmeme hali ve tüm diğer şeyler silinir. Sindrella'nın hikâyesinde bu durum yaratılan rekabet ortamı ile en belirgin şekilde işlenmiştir. Prensin eş seçmesi için verilen balodaki tüm genç kızlar seçilmeyi umut ederken, Sindrella güzelliğiyle balonun gözdesi olur, tüm diğer erkekler ona çekilir. Bu rekabetin içinde prens ve Sindrella birbirlerini bütünleyen ve aşkla bağlanan bir çift olarak yükselirler.

Peri masallarında *onunla tam olma* ilk görüşte aşk ile iç içe geçmiş bir şekilde işlenir. *Pamuk Prenses* masalında âşıkların bir araya gelerek bir bütün haline geldiği prensin Pamuk Prensesi öptüğünde Pamuk Prenses'in kurtulması ile ifade edilmiştir. *Rapunzel* masalında prensin Rapunzel'in sesini ilk duyduğu anda bir bütünlük hissetmesi ile gerçekleşir ve yüz yüze

geldiklerinde de bu bütünleşmenin gerçek olduğu ortaya çıkar. *Pamuk Prenses* ve *Uyuyan Güzel* hikâyelerinde de ilk anda bütün hissetmeyi önce prensler yaşar sonra karşılıklı bir hâl alır. *Uyuyan Güzel'*de bu birleşmenin bir kader olduğu vurgulanır. Çünkü Uyuyan Güzel'le ilgili efsanenin doğru olup olmadığını anlamak için Uyuyan Güzel'in ülkesine gitmeye çalışan pek çok prens büyülü ülkenin etrafını sarmış olan dikenlere takılı kalıp ölmüşlerdir ama Uyuyan Güzel'in aşkı olan prens gidenlerin geriye dönmediği hikâyelerine aldırmaz ve Uyuyan Güzel'i bulmaya gider. O gün yüz yılın dolduğu gündür ve prensin geçtiği yollardan dikenler çekilir, toprak yeşillenir. Peri masallarında romantik aşkla kavuşan âşıklar birbirleri için doğmuş gibidirler. Onunla tam olmak, onunla mutlu, onunla huzurda olmak, onunla bir bütün olmak anlamını taşımaktadır. Bu aynı zamanda ideal eşi tanımlar.

Romantik aşkta gizlenmiş olan gerçek tek kelimeyle ruhsal esindir. Johnson'ın belirttiği üzere Batılı erkeğin farkında olmadan (bilinçsizce) romantik aşkta araya geldiği gerçek ise, kendi iç dünyasının, ruhunun gerçeğidir. Batılı erkek bütünlenme ve dengelenme arzusundadır, ama bundan haberdar değildir (1993:111). "Romanslar döneminden çağımıza kadar gelen aşk öykülerine, şarkılara şöyle bir göz atmamız; âşık olan erkeğin kadını bütün yücelikleri, evrensel soyluluğun ve ölümsüz kusursuzluğun simgesi haline getirdiğini görmemize yeter. Kadında gördüğü ya da gördüğünü sandığı şey, âşık erkeğin kendi kendini tanımasına ve yaşamın anlamını kavramasına yardım eder. Âşık olan erkek o ana kadar bir perde arkasında gizlenmiş bulunan gerçeği sevdiği kadında keşfeder ve bu sayede kendini yenilenmiş, bütünlenmiş, eskisinden daha üstün duruma yükselmiş hisseder" (Johnson, 1993:109).

Romantik aşka yüklenmiş anlamın biriciklik kavramıyla iç içe geçtiğini söyleyebiliriz. Romantik aşkın kişinin onu tamamlayan eşsiz kişiyle karşılaşılmasına bağlı, sadece 'O' kişiye özel olarak yaşanabilecek bir durum olarak vurgulandığı görülür. Eşsiz olanı, tam diğer yarısını aramak aşkın yazgısında çok eski zamanlardan beri dilenen bir şeydir. Platon Şölen adlı eserinde ilk insanların dört elli, dört ayaklı çift cinsiyetli varlıklar olduğunu,

Tanrı Zeus'un onları kadın ve erkek olarak ikiye ayırdığını anlatır. Platon "İnsanların birbirleri için hissettiği ve doğuştan gelen bu birlikte olma arzusu, uzun zaman önce işte böyle başladı" der (Akt. Fisher, 2005:103). Aristophanes de 25 yüzyıl önce aşkla ilgili bu temel durumu "Her birimiz kendimize uyan diğer yarımızı arıyoruz" diyerek dile getirmiştir (Akt. Fisher, 2005:103).

Romantik aşk mitinde 'O'nu bulduktan sonra ondan ayrı düşmek, onsuz eksik kalmanın acısıyla işlenmiştir. Fisher, romantik aşkın kimyasını araştırdığı deneyinde deneklerinden William'la ilgili şunları aktarır. "William'ın kız arkadaşı başka bir şehre taşınmıştı. Birbirlerine çok aşık olmalarına ve sürekli haberleşmelerine rağmen, William onun yokluğundan dolayı acı çekmekteydi.... Tarama sonrasındaki (deney için yapılan beyin MRI) mülakat sırasında William'a nasıl hissettiği sorulduğunda William "eksik" hissettiğini belirtir.

Eros ve Psykhe'de âşıkların ayrı düşmesinin acısı hikâyede önemle ortaya çıkarılmış bir boyuttur. Eros, Psykhe'den kim olduğunu saklar, Psykhe'den onu hiçbir zaman görmeye kalkışmamasını, kim olduğunu öğrenmeye çalışmamasını ister. Mutluluklarının ancak bu şekilde devam edebileceğini belirtir. Psykhe'yi yalnız geceleri ziyaret eder ve mutlulukları böylece sürüp gider. Sternberg aşkın üç ana öğe ile oluştuğunu belirtir. Bunlar tutku, samimiyet/ yakınlık ve bağlılık sözüdür. *Eros ve Psykhe*'nin tutkusu ve bağlılık sözleri vardır ancak aralarında tam bir yakınlık kurulmamıştır çünkü Psykhe kocasının kim olduğunu bilmemektedir, kocasının yüzünü dahi görmemiştir. Giz ve kendini saklama ilişkiye şüphe girmesine sebep olur. Psykhe'nin kız kardeşleri bu şüpheyi tetiklerler, hikâyeye göre Psykhe'nin mutluluğunu kıskanır ve kocası kendini saklıyor olduğuna göre bir ejder olabileceğine dair Psykhe'yi şüpheye düşürürler. Bu şüphe sonucunda Eros ve Psykhe birbirlerini kaybederler. Birbirlerinden ayrı düşüp ikisi de çok acı çekerler. Âşıklar birbirlerini kaybettiklerinde aşkın ve birbirlerinin değerini anlarlar. Romantik aşkın getirdiği doyum ve mutluluk bu

kayıpta kendini ortaya çıkarır. Burada romantik aşkı tanımlanmasında ‘yokluğunda eksik kalma’ unsuru açığa çıkar.

Eros’un Psykhe’den kim olduğunu saklamasının sebebi hikâyede açıkça anlaşılır nitelikte değildir. Eros bu birlikteliği tanrıların da insanların da bilmemesi gerektiğini düşünmektedir. Eros’a göre Psykhe’yle yaşadığı aşk ancak gizli yaşanabilecek bir aşktır. Psykhe’nin de sorgusuz sualsiz Eros’un bu fikrine itaat etmesi beklenir, öyle ki buna itaat etmediğinde Eros Psykhe’i terk eder. Mutluluk sarayları yok olur. Ayrı düştükleri andan itibaren ikisi de büyük bir acı yaşarlar, birbirlerinden ayrı “üzüntüden erirler” (Can, 2007:10). Güzellik Tanrıçası Aphrodite Eros’u hapseder. Bu, güzelliğin gücünün Eros’a –Aşk Tanrısına, dünyanın doğuşuyla ortaya çıkan üreme gücüne - hükmettiği şeklinde yorumlanabilir. Eros’u kaybetmeye dayanamayan Psykhe ise yaşama arzusunu kaybeder, kendini nehre atıp intihar etmek ister ama ölmez. Psykhe Eros’u bulmak için çok uğraşır. Ona kavuşabilmek umuduyla Aphrodite’e yalvarması, dayanmak zorunda kaldığı tehlikeler, Eros’a kavuşmak umuduyla tüm bu eziyetlere dayanması, (bu sırada Eros da hapsedilmiş Psykhe’den ayrı olmanın acısını çekmektedir) artık birbirleri olmadan hayatın acı ve ıstıraptan ibaret olduğunu anlatır.

Ayrı düşmenin getirdiği ıstırap *Rapunzel* masalında da belirgin bir şekilde işlenir. Rapunzel çöllere düşer, ona âşık olan Prens Rapunzel’i tutsak eden cadının saldırısıyla gözleri kör edilmiş bir halde Rapunzel’i arar durur. Ayrı düşme Sindrella masalında da vardır ancak ayrılık ıstırap dolu bir biçimde işlenmemiştir. Prens’in kendine eş seçmesi için düzenlenen baloda Sindrella’yı ilk görüşte âşık olan Prens saat gece yarısı olduğunda Sindrella’nın gitmek zorunda kalmasıyla Sindrella’yı kaybeder. Sindrella’yı baloya hazırlayan büyü bozulduğunda büyü ile oluşmuş at arabası, elbise her şey kaybolurken, biri merdivenlerde Prens’in elinde kalan cam ayakkabılar kaybolmaz. *Sindrella* masalında cam ayakkabının birinin Sindrella’da eşinin prenste kalması ikisinin bir bütünün yarısı olduklarını temsil eden bir simge niteliğindedir. Sindrella’yı kaybeden Prens için onu bulmak dünyadaki en önemli şey olur. Sindrella’nın yokluğu ve onu kaybetmiş olmak fikri Prens için

dayanılmazdır. Sindrella da bu ayrılığın, kısa mutluluğun yasına bürünür. Romantik aşk mitini işleyen Eros ve Psykhe mitinde ve peri masallarda ayrı düşmek ya da birbirini kaybetmek beraberken mutlu ve bütün, ondan ayrıldığında ise eksik kalmayı vurgular.

Onsuz eksik kalmak geçmişten günümüze romantik aşkı işleyen pek çok anlatıda karşımıza çıkmaktadır. Johnson'ın Batı toplumda ortaçağda Tristan ve İzolde ve benzeri hikâyelerde idealize edilmiş olan romantik aşk mitinin günümüz insanına etkisi üzerine söyledikleri romantik aşkın onsuz eksik kalma anlamını net bir şekilde ortaya koymaktadır. "Artık ruhsal eşin ne olduğunu bilmiyoruz, bütünlenme ile bütün ilgimiz, sadece üretim, denetim ve güç alanlarına yoğunlaşmış durumda. Bununla beraber, farkında olmadan - istem dışı bir içgüdüyle - ruhsal dünyaya yönelmekteyiz. Bu yönelimin gizli etkeni romantik aşktır. Romantik aşkın idealleri, kendinden geçmişlik halleri, umutları ve umutsuzlukları, ihtirasları ve çırpınmaları, bizi iç dünyamıza çekiyor. Modern kültürümüzün tamamen maddeleşmiş ortamında başka hiç bir sığınak bulamayan dinsel içgüdülerimiz; değişik bir kimlikle de olsa varlıklarını sürdürebilme gayretiyle, gizlice yaşayabilecekleri ve kimsenin onları aramayı akıl edemeyeceği bir çevreye, romantik aşka göç etmişlerdir. Âşık olduğumuz zamanların dışında yaşamımızın hiçbir anlamı olmadığını sanmamızın sebebi budur. Yine de bu nedenledir ki, romantik aşk, kültürümüzün tek ve en büyük psikolojik gücü haline gelmiştir" (Johnson, 1993:111-112).

3.1.3. Kurtarılma "...ve sonsuza dek mutlu olmak"

Romantik aşkla bir araya gelen çiftin birleşmesi, büyülü bir anlam taşıdığını düşündürecek bir biçimde tüm sorunların bittiği ve dünyanın huzur dolu mutlu bir yere dönüşmesi olarak tasvir edilmektedir. Eros, Yunan mitolojisinde giriş bölümünde açıkladığımız üzere dünyanın varoluşundaki temel gücü simgeleyen kaostan doğan ilk güçtür. Hesiodos'un Theogonia'sında Güzellik Tanrıçası Aphrodite ak köpükler içinden doğduktan

sonra çeşitli güçlerin Aphrodite'in alayına takıldığını ve bu güçlerin arasında Eros'un bulunduğu aktarılır. Bazı efsanelerde Eros'un Aphrodite'in oğlu olarak nitelendirilmesinin sebebinin Theogonia'daki bu anlatıdan kaynaklı olduğu düşünülebilir. Sonuçta buradaki anlam, ister alayına katılmakla, ister ana oğul olmakla nitelendirilsin Aşk Tanrısı ve Güzellik Tanrıçası arasında bir ilinti bulunduğuna işaret etmektedir. *Eros ve Psykhe* mitinin de *can* ya da *ruh*un dünyanın doğuşundaki güç ile ayrılmaz bir bütün olduğunu anlatan bir mit olduğunu söyleyebiliriz. Dünyanın doğuşuyla kaostan doğan üreme gücü büyüleyici güzellikte bir erkek olan Aşk Tanrısı ile tanımlanmıştır. Eros ile ruhun ilişkisine gelince bunu anlatan *Eros ve Psykhe* mitinde ruh büyüleyici güzellikte genç bir prenses olarak tasvir edilir ve ruhun dünyanın oluşumunda ilk ortaya çıkan güç ile birliği romantik aşk ile tanımlanır. Mitte romantik aşk bir kadın ve erkeğin bütünleşmesinin yanında ruhun evrendeki yaratıcı güçle birleşmesinin bir tasviri olarak karşımıza çıkar.

Eros ve Psykhe birbirlerini kaybettikleri için düştükleri acı ve ıstırap dolu uzun bir sürecin sonunda Eros Aphrodite'in hapsinden kurtulur. Eros'a kavuşmak umuduyla Aphrodite'in onu sürdüğü zor işlerden birinde ölüm uykusuna düşmüş olan Psykhe'ye kavuşmak umuduyla yanına vardığında, onu ölü gibi bulur. Psykhe'yi kollarının arasına alıp öpen Eros Zeus'tan yardım ister, Zeus'un yardımıyla Eros ve Psykhe tanrıların huzurunda evlenir, sonsuza dek mutlu olurlar. Eros ve Psykhe'nin hikâyesinde 'can' (Psykhe) Aşk Tanrısı Eros ile kavuşunca, Tanrılar sarayına kabul edilir, tanrısallaşır, ölümsüzleşir, acılardan kurtulur ve sonsuza dek mutluluğa kavuşur. 'Can'ın kurtuluşunun romantik aşk ile betimlenişi peri masallarının ana temasıyla benzerlik gösterir.

Peri masallarında kavuşanlar *Pamuk Prenses*'te ve *Uyuyan Güzel*'de genç ve güzel prensesle yakışıklı cesur prensken, *Sindrella* ve *Rapunzel*'de güzel genç kız halktan biridir. Güzel genç prenses ya da güzel genç kız ve prens birbirlerine kavuşur, evlenir "… ve sonsuza dek mutlu" olurlar. Eros'a kavuşan *can*ın romantik aşk sayesinde ölümsüzleşmesi ve tanrısallaşması böylece sonsuz mutluluğuna kavuşması mutlu sonla sabitlenir. *Rapunzel*

masalında Rapunzel ve prens kavuştuklarında Rapunzel'in gözlerinden akan yaşlar prensin gözlerine değip prensin kör gözlerinin açılması romantik aşka dair iyileştiren ve can veren bir anlamı vurgulamaktadır.

"Yirminci yüzyılın ilk yarısında pek çok Amerikan kuşağı için romantik aşk, belki de en ateşli dünyevi idealimiz, ruhlarımıza en yakın olanı, bize en tatlı mutluluklarımızın yanı sıra, en derin acıları da yaşatan bir şey olarak kaldı. Toplumsal yaşamımızdaki merkezi rolü, romantik aşkı cennet ve felaket karışımı olarak gören şiir ve romanlardan, Broadway müzikallerinin ve Hollywood filmlerinin mutlu sonlarına ve pembe dizilerle gençlik dergilerinin ucuz gerilim ve entrikalarına dek, kültürün – en yüksekten en aşağıya- tüm düzeylerinde desteklendi. Yeni yetmelerin ve belki de nevrotiklerin (aşkta ve evlilikte sürekli başarısızlığa uğramış kişiler nevrotik olarak görülmekteydi) ruhlarında romantik özlemler ne denli sarsıntıya yol açarsa açsın, gençler bu uçuculuğun karşı cinsiyetten doğru kişiyle yolları yıldızlar altında kesiştiğinde huzura kavuşacağını düşünüyorlardı" (Miller, 2008:72). Reik, mutluluğa erişmek için tutkuyla aranan yolun romantik aşk ile tanımladığımız bütünleşme duygusu olduğuna, öz varlığın bu durumda eriyip kaybolduğuna işaret eder. "... öz varlık kesinlikle kayıptır. Benlik neredeyse yoktur. O, sevilen nesnenin içinde erimiştir. Ne var ki, bu tümüyle teslim olmanın kökleri, kaçındığımız bilinçdışı eğilimlerin karanlık toprağı altında yatar" (Reik, 2006:11).

3.1.4. Öpüşme

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler ve Uyuyan Güzel'de *Eros ve Psykhe*'nin hikâyesine benzer olarak büyü sonucu 'ölüm uykusu'na düşmeleri birebir benzerlik gösterir ve *Pamuk Prenses* de, *Uyuyan Güzel* de ölüm uykusundan, ilk görüşte aşka düşmüş olan yakışıklı prensin öpücüğü ile uyanırlar. Böylece romantik aşk mitine önemli bir kod daha eklenmiş olur, bu kod 'öpüşme'dir. Eros da ölüm uykusuna düşmüş olan Psykhe'yi baygın bulur, ona sarılır öper ve Zeus'tan Psykhe'yi kurtarması için yardım ister.

Eros ve Psykhe mitinde Psykhe'nin öpücük ile uyandığına dair bir vurgu yapılmamıştır ancak *Pamuk Prenses*'te prens Pamuk Prenses'i öperek kurtarır. *Uyuyan Güzel*'de de öpüşme Uyuyan Güzel'in hayata dönüşünün bir simgesi olarak vurgulanır.

"Freud uzun zaman önce, annemizin memesinin bizi sevgilimizin öpücüğüne hazırladığını açıklamıştı ve daha yakın geçmişte insanbilimciler bu görüşü gönülsüzce de olsa doğrulamışlar, Venezuela yağmur ormanlarındaki avcı-toplayıcıların hâlâ uyguladığı eski Yunanlılardan kalma bir çocuk büyütme yöntemi olan öperek-beslemenin erotik öpücüğün kökeni olduğunu ortaya atmışlardır" (Blue, 2000:12). "Her öpüş bir anneyle (ya da anne figürüyle) çocuğunun arasında var olan incinebilirliği, yakınlığı, şehveti ve güveni barındırır içinde" (Blue 2000:13). Blue'nun öpüşmeyle ilgi geliştirmiş olduğu kurama göre, "sevgililerin aynı anda bebekliğin güvenini ve duygusallığını canlandırması, erotik öpüşmenin duygusal ve bedensel dinamiğinin büyük bir bölümünü oluşturur. Bu da yoğunluk, zevk, bağlılık duygusu ve keyfin nedenlerini açıklar" (2000:13). "Bir öpücük insanlığın bütün öyküsünü anlatıyor. Memeden beslenirken ve biraz farklı da olsa biberondan beslenirken gerçekleşen emme ve yalama, temelde öpüşürken kullanılan eylemdir. Erotik öpüşme meme emme taklididir. Öpüşme de, diğerinin beslenmesinin taklit edilmesidir: Öpüşen, kendisinin yumuşak incinebilir bölümlerini sunar, dudaklar ve dil diğer kişinin dişlerinin arasındadır ve onların güvende olduğunu bilir" (Blue, 2000:12). Öpüşme romantik aşkın beraber bütün olma anlamına birbirini besleme ve birbirine hayat verme anlamını da ekler. Öpüşme romantik aşk ile hayat bulmanın simgesi olup âşıkların birbirine hayat verdikleri anlamını taşımaktadır.

3.2. Romantik Aşk Mitinin Kadın ve Erkek Arketipi

Mythos'un türleri olan "epos, tragedya, komedya bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis)" (Aristoteles, 1987:11). "O halde taklit edenler (sanatçılar), eylemde bulunanları taklit ettiklerine göre, buradan zorunlu

olarak şu sonuç çıkar: Eylemde bulunanlar ya iyi ya kötüdürler; insanlar, karakter bakımından iyi ya da kötü olmalıdır akımından birbirlerinden ayrıldığına göre, bütün ahlaksal özelliklerimiz dönüp dolaşıp sonunda bu iyi-kötü karşıtlığına varır. Buna göre ozanlar ya ortalama insandan daha iyi ya da daha kötü olanları ya da ortalama insanların eylemlerini taklit ederler." (Aristoteles, 1987:13). Aristoteles tragedyalar üzerine yaptığı çözümlemede karakterlerin dört özelliği olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi karakterlerin ahlak bakımından iyi olmaları gerektiğidir. "İnsanın istem yönü, ahlak bakımından iyi ise, o insanın karakteri ahlâk bakımından iyidir". (Aristoteles, 1987:43) Aristoteles iyi ahlâkın aşağı ya da değersiz görülen bir kölede de her tür insanda görülebileceğini belirtir. İkinci özellik uygunluktur. Uygunlukla erkeğe ve kadına özgü alışılmış özellikleri taşıyor olmalarını ifade etmiştir. Üçüncü özellik benzeyiştir. Dördüncü özellik ise tutarlılıktır.

"Günümüz nörotik modern dünyasının hayallerinde ve Hollywood'un büyük hasılat yapmış yeni bir yapımının karelerinde, dünyanın başlangıcından beri var olan, insanlığın kökenindeki ilk hikâyelerin tanımladığı antik arketipleri görebiliriz" (Indick, 2004:95). Erkek kahraman, kabilenin korunaklı ortamından çıkıp canavarlarla, mistik güçlerle, bilinmeyenle dolu vahşi tehlikeli ortamlara gider. Kadın kahramanın kimliği ise "bakire genç kız" geleneğinden geliştirilmiştir. Kadın kahraman kabilenin tehlikeden ve vahşetten kurtarılması gereken üyesidir. Kadının pasif, erkeğin inisiyatifi ele alan ve iddialı olmasına dair bu temel dikotomi çok eski zamanlardan kolektif bilincimizde temel bir mevzu olarak yer alır (Indick, 2004:95). Masal kahramanı kendi cinsiyetinin değerlilik ölçütlerine göre zirvede olmalıdır. Dişi kahraman "en güzel kız, en yüce gönüllü kişi...." erkek kahraman "en cesur, en güçlü" olarak tasvir edilir (Sezer, 2010:44).

Antik hikâyelerdeki gerilim kadın kahramanın kurtarıcısı tarafından çekip alınarak onunla evlenmesi ve kurtarıcısı ile sonsuza dek mutlu olması üzerine çözülür. "Prenses motifi aslında hem erkeği hem de kadını ödüllendirir. Erkek kahraman zorlukların üstesinden gelerek yalnızca kahramanlığını ortaya koyup, güzel bir gelin kazanmak ve kendi değerini

ispatlamakla kalmaz aynı zamanda hayattaki hakkını da kazanmış olur" (Indick, 2004:95). Arketip dişi kahramanın pasif olmasının genç kızların ve kadınların paylaştığı ortak bilince mutlaka etkisi olmuştur. Genellikle kahramanlık hikâyelerindeki karakterlerle kendimizi özdeşleştiririz. Genç kızların zihinlerinde oluşmuş olan hayat dersleri ve örnek modeller sebebiyle hayatlarında daha aktif tutumlar sergilemelerinin engellendiği düşünülebilir. Çünkü bu hikâyelerde temel mesaj bir genç kız eylemde bulunur, iddialı ve yarışmacı olursa kadın olarak olumlu bir kimlik geliştirmiş olmayacaktır. Bir genç kız bunun yerine sabırlı, umutlu, pasif ve bunların hepsinden önemlisi güzel olmalıdır. Daha da ötesi bir kızın kişisel kimliğinin başarısı ancak ideal bir adamla evlenerek gerçekleşmiş olacaktır. Kendi çabalarıyla ve gelişimiyle kendisini mutlu edemez, bunu yapacak olan kendisi değildir. Bunu gerçekleştirecek olan onu koruyan kollayan ve kaderini doyuma ulaştıran bir erkektir (Indick, 2004:97). "Uyuyan güzelde pasif bekleyiş anlatılır, güzel bir gelin olmaya dair tüm özelliklerini koruyarak prensinin ilk aşk öpücüğüyle hayata dönmeyi bekler.... Sindrella, Uyuyan Güzel'e göre daha aktiftir. İdealindeki kimliği gerçekleştirmek için daha aktif bir rol oynar ama yine de prensin gelip onu kurtarmasını bekler" (Indick, 2004:99). Açıkça antik arketipler, genç kızları amaçları için aktif bir şekilde çalışmaya cesaretlendirilen günümüz Batı toplumunun modern beklentilerine uygun değildir (Indick, 2004:97). Indick günümüz mitlerini üreten filmlerde kadın kahraman daha iddialı ve öncü bir kahraman olarak tasvir edildiğini söylemektedir (2004:97).

3.3. 1990 Sonrası Hollywood Romantik Komedilerinde Romantik Aşk Söylemi

"Anlatı açıkça bir bütündür çünkü bir araya gelerek kendilerinden daha farklı bir bütün oluşturan öğelerden; olaylardan ve varlıklardan meydana gelir. Olaylar ve varlıklar tekil ve özerktirler ancak anlatı öğeleri ardışık bir bileşiktir. Dahası, anlatıdaki olaylar (şans eseri meydana gelmenin aksine) birbirleriyle ilgili ya da karşılıklı etkileşim halindedir" (Chatman, 2008:19). Chatman

filmlerin, anlatıda bakış açısını yönlendirmek açısından daha etkin özelliklere sahip olduklarını belirtir. “Filmler, bir değil iki eşzamanlı bilgi kanalına sahip oldukları için (görüntü kuşağı ve ses kuşağı; üstelik ses kuşağında sadece konuşma sesleri değil, müzik ve gürültü de yer alır) anlatıyı, bakış açısını yönlendirmeye yarayan yeni ve ilginç olanaklarla donatır” (2008 :148). Eğer yönetmen bir karakterin bakış açısını vurgulamak isterse, önünde iki seçenek bulunur. Birincisi aktör çerçeveye, onunla olan bağımızı artıracak şekilde yerleştirilir. İkinci olarak karakterin baktığı yere basit bir montaj kesmesi uygulanır ve seyirciye karakterin baktığı yön gösterilir (Chatman, 2008:149). Filmlerde söylem bu yönlendirmeler ile ortaya çıkmaktadır. Hollywood sinemasında bu tip yönlendirmeleri etkin kullanan içerikte filmler üretilmektedir.

Giriş bölümünde açıklandığı üzere, bir anlatının *ne*’si öyküsü, *nasıl*’ı söylemidir (Chatman, 2008:9). Örneğin öykü iki yabancının tanışıp evlenmesiyken, bu evliliğin öyküde kullanılan bakış açısının yönlendirmeleriyle kadının ve erkeğin kurtuluşu olarak ifade bulması o anlatının söylemidir. 1990 sonrası dünya çapında en yüksek hâsılatı yapmış olan ilk üç romantik komedide romantik aşkın söylem çözümlemesini yaptığımız bu çalışmada, seçilmiş olan filmlerde romantik aşk söylemi romantik aşk mitinin kodları doğrultusunda çözümlenmiştir. Yapılan çözümlemede romantik aşkın anlatım sürecinde neler olduğu anlatılmış ve bu olanların ne ifade ettiği yani söylemi ortaya konulmuştur. 1990 sonrasında yapılmış olan romantik komedilerde bu kodlara dayalı ifadelere sıklıkla rastlandığı söylenebilir. Bir kaç örnek verecek olursak *Sleepless in Seatle* (Sevginin Bağladıkları, N. Ephron, 1993) filminde kadın kahraman romantik aşkla değil dostane bir aşkla evlenmek üzeredir, gelinlik provaları sırasında kadın kahramanın annesi babasıyla nasıl tanıştığını, tanışmasının ilk görüşte aşk olduğunu ve ona dokunduğu anda ‘O’ olduğunu anladığını anlatır. *“It was magic”* – “Bu bir büyüydü” der. *French Kiss* (Fransız Öpücüğü L. Kasdan, 1995) filminin sonunda romantik aşkla birleşerek mutlu sona ulaşacak olan kadın ve erkek kahraman ilk tanıştıklarında aralarında şu diyalog geçer:

KADIN KAHRAMAN- *Romans öpüşmede gizlidir.... Sonsuza dek süren aşka inanır mısın?*

ERKEK KAHRAMAN- *Bu peri masallarına inanan küçük kızların sorusudur.*

KADIN KAHRAMAN- *Hayır, bu 'o şey' olana kadar herkesin sorduğu bir sorudur.*

Kadın kahramanın 'o şey'le kastı romantik aşkı bulmak, O'nunla karşılaşmaktır.

Bu çalışmada dünya çapında hâsılat sıralamasındaki ilk üç film (www.boxofficemojo.com, www.imdb.com)[14] *Pretty Woman* – Özel Bir Kadın (G.Marshall,1990) , *Sex and The City* (M.P. King, 2008) *What Women Want* – Kadınlar Ne İster (N. Meyers, 2000) filmlerinde romantik aşkın kodları araştırılmış, kahramanların nitelikleri, eylemler ve olanlar ve diyaloglar üzerinden romantik aşk söylemi üzerine bir çözümleme yapılmaya çalışılmıştır. Çözümlemede filmler hâsılat sıralamasıyla değil filmlerin vizyona giriş yılları ile sıralanmıştır.

3.3.1. *Pretty Woman* – Özel Bir Kadın Filminde Romantik Aşk Söylemi

Filmin Öyküsü

Edward, yakışıklı ve çok zengin bir iş adamıdır. Bir gün iş için gelmiş olduğu Los Angeles'ta yolunu kaybetmiş kalacağı oteli bulmaya çalışırken, yol kenarında müşteri bekleyen Vivian'la tanışır. Vivian bir fahişedir. Vivian Edward'a yolu bulması için yardım eder. Yol boyunca keyifli bir şekilde sohbet eder hoş vakit geçiririler, otele geldiklerinde Edward Vivian'dan

---

[14] www.imdb.com ile ortak çalışan www.boxofficemojo.com sayfasının endüstri analisti Ray Subers tarafından hasılat verilerinin geçerliliği teyitlenmiştir.

1. Pretty Woman $463,406,268
2. Sex and The City $415,253,641
3. What Woman Want $374,111,707

kalmasını, otele gelmesini ister Vivian anlaştıkları para karşılığında bunu kabul eder. Beraber geçirdikleri gecenin sabahında Edward katılacağı sosyal toplantılarda kendisine eşlik etmesi için Vivian'a belli bir para önerir ve Vivian bu teklifi kabul eder. Bu süreç içinde yakınlaşıp birbirine bağlanan çift hayatlarının geri kalanını beraber yaşamaya karar verir ve mutluluğa kavuşurlar.

Filmde Zaman ve Uzam

Öykü 1989 ya da 1990 Amerika'sında, Amerika'nın eğlence sektörünün merkezi olarak görülen Los Angeles, Hollywood'da geçmektedir. Öyküde tesadüfen tanışıp âşık olan zengin bir iş adamı ve bir fahişenin tanışmalarından itibaren beraber geçirdikleri bir haftalık süreç işlenmektedir.

Filmdeki Karakterler

Edward Lewis (Richard Gere): Edward 40'lı yaşlarda yakışıklı bekar ve çok zengin bir iş adamıdır. İşine odaklı yaşayan aşırı planlı ve soğuk kanlı birisidir.

Vivian Ward (Julia Ruberts): 20-25 yaşlarındadır. Erkek arkadaşı onu yüz üstü bırakınca Los Angeles'ta parasız ve evsiz kalıp ona yardım eden fahişe bir arkadaşı sebebiyle fahişelik yapmaya başlamıştır. Dışa dönük ve hayat dolu bir genç kadındır.

Barney Thompson (Hector Elizondo): Edward'ın kaldığı otelin müdürüdür. Vivian'a yardımcı oluş biçimiyle filmin öyküsünde peri masallarında masal kahramanı genç kız zor duruma düştüğünde ona yardımcı olan iyi kalpli insanlar ya da perilere benzer bir rol üstlenir.

Philip Stuckey (Jason Alexander): Edward'ın avukatı, kötücül ve yıkıcı bir karakterdir. Vivian'ın fahişe olduğunu öğrendiğinde ona nesne muamelesi yapar. Edward'da Vivian'la birlikte ortaya çıkan olumlu değişimler çıkarlarına uygun görmediği gibi, Vivian'ı aşağılayıcı davranır ve tecavüz etmeye yeltenir (prensi yani Edward yetişip kurtaracaktır). Philip karakteri aşkın doğurduğu olumlu değişime tepkisi ve kötücüllüğü ile aşkla gelen güzelliklerin ve iyiliklerin vurgulanmasına yardım eder.

Kit De Luca (Laura San Giacomo): Vivian'ın ev arkadaşıdır. Vivian'ın fahişelik yapmaya başlamasına aracı olmuştur. Sorumsuz ama iyi kalpli deli, dolu bir kızdır.

James Morse (Ralph Bellamy): Edward'ın satın almak istediği batmak üzere olan milyar dolarlık bir gemi imal şirketini dürüst, iyi kalpli ve sağduyulu sahibidir. Filmin anlatısında James ve Edward'ın ilişkisine çok yer verilmemiş olmakla birlikte saygınlığı ve olumlu güçlü karakteri ile Edward için babası yerine geçen bir rol modelidir. Edward başlangıçta düşündüğünün aksine James Morse'un şirketini satın alıp parçalamaktan vazgeçer ve ortak olup gemi yapmaya karar verirler. "Seninle gurur duyuyorum evlat" derken James Morse Edward için eksik olan ideal baba figürünün yerine geçer. Filmin genel anlatısında James Morse, Edward'ın romantik aşk sayesinde yaşadığı olumlu dönüşümü bir doğruluk öznesi olarak olumlama rolünü üstlenir.

David Morse (Alex Hydewhite): James Morse'un oğludur.

Daryll (Harvey Keenan): Los Angeles'ta Edward'ın ulaşımını sağlayan limuzinin şoförüdür.

3.3.1.1. Olaylar: Eylemler ve Olanlar

Film, Edward'ın onur konuğu olduğu bir partiyle başlar, biri Edward'ın avukatına Edward'ın nerede olduğunu sorar ve avukat "Muhtemelen bir köşede güzel bir kadına asılıyordur" diye cevap verir. Bu cevap Edward'ın her güzel kıza asılan düşük ahlaklı bir çapkın olduğuna bir göndermeden çok, zengin ve gözde bir bekâr için bu yakıştırmalar onu daha etkileyici kılar anlayışını ifade eder. Bekâr yakışıklı ve zengin bir erkek için çapkınlık Edward'ın avukatı Philip için bir övgü niteliğindedir. Ancak Edward'ın bu yakıştırmaya sebep olacak bir davranışı yoktur, bir köşede beraber yaşadığı kız arkadaşıyla telefonda konuşmakta ve neden Los Angeles'a gelmediğini sormaktadır. Philip'in Edward'la ilgili yaptığı bu yanlış bilgilendirme Edward'ın centilmenliğini gölgelemez, daha belirgin bir şekilde vurgular. Edward partideki her kıza asılacak türde bir erkek olmadığı gibi filmin bu ilk

sahnelerinde hemen gözlemlenir ki, kız arkadaşıyla yakın ve samimi bir ilişki kurmak konusunda oldukça mesafelidir.

Edward kız arkadaşına sekreteri aracılığıyla seyahat programını bildirmiştir. Kız arkadaşı kendisine emrine amade biri gibi sekreter aracılığıyla bildirimlerde bulunmasına tepki gösterir ve beraber oturdukları evi kastederek *"Belki de bu evden taşınmalıyım*" der. Edward hiç itiraz etmez ve "*Eğer öyle istiyorsan"* diye cevap verir. Kız arkadaşı *"Döndüğünde konuşuruz"* deyince *"Şu an gayet uygun"* der ve telefonu kapatırlar. Edward bu konuşmanın gerginliğiyle partiyi terk etmek üzere mekandan çıkarken eski bir kız arkadaşı ile karşılaşır ve onunla da yaptığı diyalog sonucunda Edward'ın hayatına aldığı kadınlarla romantik bir ilişki kurmadığı soğuk ve mesafeli, duygularını paylaşmayan ve yakınlık kurmayan ama yine de duyarlı biri olduğu izlenimi aktarılır.

Partiye onu getiren limuzinin park alanından çıkamayınca avukatı Phillip'in spor arabasına biner ve uzaklaşır. Limuzinin çıkması için arabaların çekilmesini beklemek yerine hiç kullanmadığı bir tür arabaya binip uzaklaşması Edward'ın sabırsız, hızlı, isteğini anında gerçekleştirmeye odaklı bunun yanı sıra cesaretli bir yapısı olduğu vurgulanır. Edward otelini bulmaya çalışırken yollarda kaybolur, bu sırada paralel kurgu ile Vivian'ın uyanıp hazırlanışını ve evden çıkışını görürüz. Vivian'la ilgili ilk görüntü kalçaları ardından göğüsleridir. Vivian'ın giyinişini gösteren çekim planlarıyla henüz yüzünü görmediğimiz kadın kahramanın vücudunun güzelliğine belirgin bir vurgu yapılır. Vivian elbisesini ve çizmelerini giydikten sonra makyajını yaparken tek bir gözünü görürüz. Vivian'ın giyinme biçimi ve peruğundan fahişe olduğu anlaşılmaktadır. Vivian dairesinin kapısından çıktığında ev sahibi alt kattaki kiracıya ya kirayı öde ya da evimden çık demiştir. Eve geri gider ve evde paranın saklı olduğu kutuyu açar, kiranın parasını çıkarmak ister ama kutuda sadece bir dolar vardır. Vivian'in bu evde yalnız oturmadığını ve beraber yaşadığı kişinin ondan habersiz kira parasını almış olduğunu anlarız. Vivian, ev sahibine görünmemek için yangın merdivenlerinden kaçar. Gidip ev arkadaşını bulur, paranın hepsini harcayıp

harcamadığını sorar ve ev arkadaşının parayı uyuşturucuya harcadığını öğrenir. Buna çok kızar. Bu tartışmada Vivian'in Los Angeles'a gelip parasız ve çaresiz kaldığı, ev arkadaşı Kit'in onu evine aldığı ve Kit'in önerileriyle daha yeni fahişelik yapmaya başlamış olduğu aktarılır. Bu tartışma esnasında Vivian'ın içinde bulunduğu durumdan kurtulmak istediğini, bunu meslek olarak yapmayı amaçlamadığını anlarız.

Filmin kadın ve erkek kahramanı hakkında ilk izlenimlerin sunulduğu giriş sahnelerinde vurgulanan, çok güzel olan genç kadının fahişelik yapmak zorunda kalacak kadar zor şartlarda olup mutsuz ve hayatta çıkış yolu arıyor olduğu, başarılı, çok zengin ve yakışıklı olan erkeğin beraber yaşadığı kız arkadaşlarıyla bile gerçek bir yakınlık kurmayan, kendine odaklı yalnız biri olduğudur. Bu tablo ilk izlenim olarak kadın kahramanın maddi imkanlar ve hayat şartları bakımından çaresizlik içinde, erkeğin bu anlamda güçlü durumda olduğunu sunarken, duygusal bakımdan kadının ev arkadaşıyla kurduğu içten diyalog, erkeğin beraber yaşadığı kız arkadaşıyla kurduğu uzak ve soğuk diyalog duygusal bakımdan erkeğin zayıf kadının güçlü olduğuna işaret eder. Birinde eksik olan bazı şeyler, diğerinde tam gibidir. Birbirini tamamlamaya aday olarak sunulurlar. Kadının güçlü yönü duygusallık, iyi iletişim kurmak ve güzellikken, erkeğin güçlü yönü üst düzeyde maddi imkânlara sahip olmak, nezaket ve yakışıklılıktır.

3.3.1.1.1. Pretty Woman Filmi Olay Örgüsünde Romantik Aşk Miti

İlk görüşte Aşk

Edward'ın kullandığı spor araba en pahalı, üst sınıf bir markadır. Vivian arabayı görünce "Bu bir Lotus" diye heyecanlanır. Arabanın yanına gider ve Edward'a sevgili arayıp aramadığını sorar. Edward sevgili aramadığını yolunu aradığını söyler. Vivian 5 dolara ona yolu tarif etmeyi teklif eder. Arabaya yaslanmış Vivian'ın vücudunu teşhir eden kıyafetinde beli açıktır. Edward'ın Vivian'a ilk dikkatle bakışı bu anda olur. Vivian'ın vücudunun güzelliği etkileyiciliği Edward'ın bakış açısıyla vurguludur. Filmde

‘ilk görüş’ün etkisi kadın için arabadan etkilenme, erkek için kadının bedeninden etkilenme şeklinde tanımlanmaktadır. Fromm kapitalist toplumun aşkı metalaştırdığını belirtmiştir (Akt. Stets, Turner 2006:400). İlk görüşün olağanüstü etkisinin başlangıçta kadının bedenine ve erkeğin arabasına yöneltilmiş olması film metninde Fromm’un bu saptamasını desteklemektedir. İlk çekim ve ilk etki kadının bedeni, erkeğin maddi gücünü gösteren arabası üzerinden vurgulanmıştır. Erkek için kadının güzelliği, kadın için erkeğin arabası birbirlerine ilk çekimi oluşturur ama birbirlerine çekilmelerini bir tek bu unsurlarla açıklamak yeterli değildir. Kurdukları bu ilk diyalogda Vivian’ın samimiyeti ve Edward’ın kibarlığı basmakalıp samimiyetten uzak fahişe ve müşteri diyaloğunun dışına çıkan insancıl bir ilişki yaratır. Bu kurulan ilişki günümüzde metalaşmış aşkın yarattığı uzaklık ve yalnızlık duygusunun doğal bir içtenlikle aşılabileceğine, kırılabileceğine dair de bir umut verir. Vivian ve Edward’ın arasında kurulan diyalogda kadın kahramanın samimi ve iletişime açık tavrı ve Edward’ın nezaketi belirleyici rol oynamaktadır. Erkeğin maddi gücünün sembolü spor lüks araba ve kadının güzel bedeni ile birbirlerinin ilk dikkatini çeken meta değerler gibidir ancak metnin akışında asıl vurgulanan aralarında gelişen iletişimdir. Bu iletişim ikisinin insani özelliklerine odaklanarak işlenir.

Edward’ın Vivian’a 5 dolar bozuğu olmadığını 20 doları olduğunu söylemesi üzerine Vivian parayı alır ve arabaya biner, 20 dolara gideceği yere kadar eşlik edeceğini söyler böylece Vivian ve Edward’ın bir arada olma süreçleri başlamış olur. Otele ulaştıklarında Vivian’ın otobüsle geri döneceğini anlayınca Edward Vivian’a şefkat duyar ve kendisine eşlik etmesini teklif eder. Edward’ın bu teklifi öncelikle Vivian’dan hoşlanmış olmasından ancak daha etkin bir şekilde Vivian’a karşı zarif ve yardım sever yaklaşımından kaynaklanır. Teklifi para karşılığı bedenini kiralamak isteğini içermez. Bu noktada da kurulan iletişim samimi, yardım sever ve insanidir. Vivian’ın fahişe olması Edward’la aralarında gelişecek olan sevgi bağının ve insanca ilişkinin önemini daha belirgin vurgulayan bir durum yaratmaktadır.

Edward'ın kaldığı otel şehrin en lüks otellerinden biridir, Vivian otelin ihtişamı karşısında çok etkilenir. Bu etki Eros'un sarayının Psykhe üzerindeki büyülü etkisine benzemektedir. Edward ve Vivian geceyi beraber geçirirler. Filmin anlatısında bu ilk gecede çiftin beraber çok hoş vakit geçirmelerinden kaynaklı olarak aralarında farklı bir uyum olduğu açığa çıkarılmıştır. Bu hoş vakit geçirme Vivian'ın canlı ve hayat dolu biri olması ve aynı zamanda Edward'a uyumlu bir şekilde hareket etmesi doğrultusunda işlenmiştir.

Ancak aralarındaki durumu romantik aşk olarak nitelendirecek boyut Edward'ın Vivian'ı uyurken peruksuz ve makyajsız duru güzelliği ile ilk gördüğü andır. Pamuk Prenses ve Uyuyan Güzel masallarındaki gibi Edward Vivian'ın gerçek halini ilk kez uyurken görür ve Vivian'ın güzelliğine hayran kalır. Edward'ın Vivian'dan etkilenişi anlatının müzik ve çekim planları ile bakış açısını yönlendirmesi doğrultusunda vurgulanmıştır. Edward romantik aşk mitinde erkeğe yüklenmiş olan ilk görüşte aşkı peri masallarındakine çok benzer bir şekilde yaşar. Sabah Edward Vivian'a aynı Eros'un Psykhe için yaptığı gibi her çeşit yemeğin bulunduğu bir kahvaltı sofrası sunar. Edward Vivian'ın ne sevdiğini bilmediği için tüm kahvaltı menülerini ısmarlamıştır.

Filmin başında Edward'ın kız arkadaşıyla yaptığı telefon konuşmasında Los Angeles'ta bulunacağı bir haftalık süre boyunca katılması gereken işle ilgili bazı sosyal programlarda kendisine eşlik etmesi için kız arkadaşa ihtiyacı olduğu aktarılmıştır. Kız arkadaşı gelmediği için Edward Vivian'a bir hafta ona eşlik etmesi 3000 dolar teklif eder. Vivian bu teklifi kabul eder ve birlikte geçirecekleri bir haftalık süreç başlamış olur.

Onunla tam olmak / Onsuz Eksik Kalmak

'Onunla tam olmak' filmin anlatısında Edward'ın ve Vivian'ın daha iyi birer insana dönüşmeleri ile vurgulanmaktadır. Filmin anlatısında en başından itibaren kadın ve erkek kahramanın birbirini tamamlayan özellikleri vurgulanmaktadır. Vivian'ın taşıdığı mükemmel özellik yakınlık kurabilme, iletişim becerisidir, Edward'da olan mükemmel özellik de kendi mesafesini diğer insanlara karşı koruyabilen saygın kimliği, başarı ve zenginlikle gelen

yüksek sosyal statüsüdür. Kahramanların birindeki güçlü özellik diğerinde çok eksiktir ya da çok belirgin değildir. Lacan'ın belirttiği gibi kendisinde olmayan bir mükemmelliğe sahip olduğu için bu iki insan birbirine âşık olurlar. Kahramanların ikisi de zayıf yönleriyle çıkmazdadırlar ve güçlü yönleriyle birbirlerini tamamlayarak bu çıkmazı kırma ihtimalinin umudu daha anlatının başlangıcından itibaren yaratılır. Filmin erkek ve kadın kahramanı birbirlerinde eksik olan mükemmelliği bulup âşık olur ve aşk sayesinde birbirlerini tamamlayan yönleriyle iyi yönde değişime uğrarlar.

Her ikisinin de ihtiyacı olan bir dönüşüm olarak vurgulanan bu değişim süreci olanlar ve eylemler akışı içinde gerçekleşmiştir. Öncelikle Vivian ve Edward'ın ilk karşılaştıkları ve spor arabada beraberce otele doğru gittikleri yolculukta ikisinin birbirini tamamlayıcı olduklarını sembolize etmektedir. Vivian yolu tarif etmek üzere arabaya biner. Edward arabayı çok kötü kullanmaktadır. Vivian arabanın özellikleriyle ilgili konuşmaya başlar, arabalardan erkekler kadar iyi, Edward'dan ise daha iyi anladığı vurgulanır. Edward arabayı Vivian'a verir ve Vivian Lotus'u mükemmel bir şekilde kullanır. Vivian'ın arabayı çok iyi kullanması da Vivian'ın Edward'ın hayatındaki imkânların iyi kullanılmasına aracı olacağına işaret etmektedir. Vivian'ın hayat doluluğuna ve becerikli oluşuna vurgu yapılarak Edward'ın hayatına bir şeyler katacağı duygusu uyandırılır. İlk karşılaşmalarında, Edward'ın yolunu kaybedip Vivian sayesinde yolunu bulması sembolik anlam Edward'ın üretken amaçlara sahip olmadan yaşadığı hayatının Vivian'ın yol göstericiliği ile anlamlı amaçlarla mutlu hale getirebileceğini ifade etmektedir. Hikâyenin akışında romantik aşk sayesinde karakterlerde büyük bir dönüşüm gerçekleşecektir.

Vivian lüks ortamlara girdiğinde kıpırdanıp duran tedirgin, garip hareketler yapan biriyken bir haftanın sonunda bir hanımefendiye dönüşür. Bu aslında bu süre içinde kendini eğitmesi değil de özünde olanın açığa çıkması olarak nitelendirilecek bir sunum içerir. Edward da zor durumdaki şirketleri alıp onları parçalamak yerine daha üretken işler yapmaya karar verir bu da Edward'ın iyi yöndeki dönüşümü niteliğindedir. Dönüşüm Vivian'ın lüks

ortamlarda kendini ait hissetmeyip kıpırdanıp duran uyumsuz ve aşırı umarsız tavırlarının uyumlu tavırlara ve davranışlarının bir hanımefendi davranışlarına dönüşmesi, hayatı ciddiye alıp kendini olumlu yönde geliştiren bir tavra bürünmesi şeklinde olur. Edward ise aşırı plancı, duygusuz ve üretken olmayan, hayattan kaçan bir insandan hayata güvenle yaklaşan, hayatta bir şeyler üretmeye yönelen bir insana dönüşür. Bu dönüşüm Edward ve Vivian'ın romantik aşk ile bütünleşmeleri sonucu oluşur. Romantik aşka filmin metninde iyi yönde dönüştürme ve kişiyi güçlü ve anlamlı bir birey haline getirme anlamı yüklenmiştir.

Romantik aşkta ilk karşılaşmadan itibaren bütünleşme hissedilen 'O' özel kişiye duyulan şefkat, umursama, önemseme, sevgiyle yaklaşma başlangıçtan beri var olur. Edward her zaman Vivian'a güzelliğine hayran bir beğeni ve sevecenlikle bakmaktadır. Kibar ve onu gözeten bir zarafeti vardır. Tanışma anından itibaren umursama ve önemseme O'nunla bir bütünlük hissetmeye dair olarak görülebilir. Edward da Vivian'ı tanıştıkları andan itibaren umursayıp önemsediğini Vivian'ın parası olmadığını anlayıp onu duygusuz seks için değil ona olan duyarlılığından dolayı Vivian'a otele gelmesini teklif etmesiyle belli eder. "Fahişelik bireyin cinsel yaşamını ancak insanlıktan bütünüyle arınmış bir ilişkiye izin veren ve gerçek sevgi bağının en şiddetli inkarını temsil eden kalıplara sokmaktadır" (Pappenheim 2002:14). Dolayısıyla fahişelik bir kadın için insan olarak umursanmadığı ve bir anlamda insanlığının hor görüldüğü bir ilişki kurma biçimini barındırdığından bu umursama tavrı daha belirgin bir hal kazanır. Ancak bu umursayan ilginin bakışlarını Vivian arkası dönük olduğu için görmez, Edward onun arkasından şefkatle bakmaktadır kameranın sunduğu bakış açısından bu ilgi ve duyarlılık gösterilir. Filmin akışında bunun herhangi bir insana duyulan genel bir insani şefkatten öte bir duygu olduğu, aralarında gelişen durumun romantik aşk olarak nitelendirilen ve tanımlanan durum olduğu anlaşılacaktır.

Edward'ın kaldığı otel şehrin en lüks otellerinden biridir, içeriye girdiklerinde Vivian ait hissetmemenin verdiği rahatsızlıktan dolayı kıpırdanıp

durmaya başlar. Giyinme biçimi bu ortama uygun değildir, girerlerken Edward kendi pardösüsünü Vivian'a verir ancak Vivian kıyafetini saklamak yerine aşırı dışa dönük tavırlarla kendisini yadırgayan insanlara karşı laubali bir tavra bürünür. Bu tavırlar Vivian'ın böyle bir ortama uygun olmadığının yanı sıra özgür ve kendinden emin hayat dolu ve cesur karakterinin de açığa vurumudur, ancak açığa vurumdaki aşırılık hissettiği rahatsızlıktan kaynaklanmaktadır. Vivian'ın laubaliliği sempatik bir şekilde işlenmiştir. Tüm olay akışında Vivian'ın bu seçkin ortama uyumsuzluğu sempati yaratan bir komedi unsuru olarak işlenir. Bu uyumsuzluk adeta Vivian'in doğallığını ve özel biri olduğunu vurgulayan bir unsurdur. Film metninde Vivian'ın hiç bir görgüsüzlüğü Vivian'ı aşağı konumlandırmaz aksine her yaptığıyla sempati uyandıracak şekilde aktarılır. En baştan itibaren Vivian'in Edward'ın ortamına uyumsuzluğu, Edward'ın tam da ihtiyacı olan şey olarak vurgulanır. Edward'ın iyi ve duyarlı kalbini keşfetmeye ihtiyacı vardır ve onun farkındalığını ancak böyle sıra dışı hayat dolu bir kişinin uyandıracağı izlenimi yaratılır. Vivian'ın sempatisi, güzelliği ve ışığı etraftaki insanların ona olan ilgileri, beğenileri ve sonunda hayranlıkları ile film boyunca artan bir ilgi ile olumlanır. Filmin anlatısında Edward'ı dönüştürecek olan bu çok özel kadınla yaşayacağı romantik aşktır. Filmin metninde romantik aşkla kişinin kalbindeki iyiyi açığa çıkartan ve hayatla mutlu ve anlamlı bir ilişki kurmaya başlayabileceğini ifade eden bir söylem üretilmiştir.

Vivian'ın Edward'ın bir hafta kalmasına yönelik teklifi doğrultusunda kendine bu süreç içinde giyebileceği şık elbiseler alması gerekir ve alış veriş yapma çabası gittiği dükkânda uğradığı kötü muamele sebebiyle olumsuz sonuçlanır. Akşam Edward'la gideceği yemek için bir elbise alamamıştır. Otel müdürü Barny, Vivian'a yardımcı olur. Bu süreçte hikâyede kahramanların etrafındaki iyilerin ve kötülerin net ayrımla tanımlandığı masalsı anlatım ortaya çıkar. Barny kötü kıyafetler içindeki Vivian'a Sindrella masalındaki perinin yaptığı gibi güzel giysiler edinmesine yardım eder. Vivian akşam Edward'la gideceği yemek için hazırlanmıştır. Vivian'ın eski kıyafetlerinden kurtulup yeni kıyafetlerle parlayan yeni görüntüsünde Külkedisi'nin balo için

hazırlandığında ortaya çıkan dönüşümdeki etki oluşur. Vivian şık kıyafetlerin içinde çok güzel görünmektedir. Yemeğe gitmek için Edward'la lobide buluştuklarında Edward Vivian güzelliği karşısında aynı Sindrella'yla karşılaşan prens gibi büyülenmiştir ve Vivian'a "göz kamaştırıcı" olduğunu söyler. Edward'ın hayatına girmesiyle Vivian'ın güzelliği ışıltılı, dikkat çekici bir şekilde açığa çıkar. Romantik aşk mitinin ana unsurlarından biri kadının olağanüstü güzellikte ve göz alıcı olması, erkeğin de sosyal konum bakımından güçlü olmasıdır. Filmin metninde bu ana unsurları tekrar eden bir anlatı görülmektedir.

Ertesi gün Vivian'a alış verişte kötü davranıldığını öğrenen, filmin başında seyahati konusunda kız arkadaşını sekreterine aratacak kadar ilgisiz olan Edward Vivian'ı elinden tutar ve alış verişe götürür. Onunla bütünleşmenin biricikliği burada da diğerlerine karşı değil 'O'na karşı ilgili olması, 'O'nun Edward'ın içindeki şefkati açığa çıkardığı anlamını taşır. 'onunla tam olmak' filmin anlatısında çiftin birbirlerinde kişiliklerinin derinlerindeki olumlu özellikleri açığa çıkarıp daha iyi bir insana dönüşmeleri şeklinde işlenmiştir. Alış veriş sırasında Pretty Woman şarkısı çalmaya başlar.

Pretty woman, walking down the street
Pretty woman, the kind I like to meet
Pretty woman
I don't believe you, you're not the truth
No one could look as good as you

Pretty woman, won't you pardon me
Pretty woman, I couldn't help see
Pretty woman
That you look lovely as can be
Are you lonely just like me

Caddeden aşağıya doğru gelen güzel kadın
Karşıma çıkmasını istediğim türde güzel bir kadın
Güzel kadın
İnanmıyorum sen gerçek olamazsın
Kimse senin kadar iyi görünemez

Güzel kadın kusuruma bakma
Güzel kadın elimde değil görüyorsun
Güzel kadın
Olabilecek en tatlı görünümdesin
Sen de yalnız mısın tıpkı benim gibi?

Şarkıda "İnanmıyorum sen gerçek olamazsın, kimse senin kadar iyi görünemez" demektedir. Şarkı romantik aşkta 'onunla tam olmak'taki biriciklik kavramını vurgular.

Vivian aldıkları güzel kıyafetlerle şık ortamlara uyum sağlar, Vivian umarsız tavırlarda laubali bir kızdan olgun ve hayranlık uyandıran bir zarif bir hanımefendiye dönüşmeye başlamıştır. Romantik aşkla yaşadığı güven duygusu ve değişim Vivian'ı en lüks ve en kaliteli ortamlara uyumlu, hayranlık uyandıran bir kadın haline getirir. Bu noktada kadın kahramanla ilgili en önemli vurgu öncelikle güzelliğine ve bununla birlikte iyi karakterinedir. İlişkilerindeki yakınlaşma sonucunda bir gece uyumadan önce Vivian nasıl fahişelik yapmaya başladığının hikâyesini anlatır.

> VIVIAN: *Hayatta sevdiğim ilk erkek tam bir hiçti. İkincisi daha beterdi. Annem bana serseri mıknatısı derdi. 50 mil yakınımda bir serseri varsa ona kesinlikle âşık olurdum. İşte böyle kendimi burada buldum. Üç numaralı serseriyi takip ettim. İşte buradayım. Para yok, arkadaş yok. Serseri yok.*
>
> EDWARD: *Ve bunu meslek olarak seçtin*

VIVIAN: *Bir kaç hazır yemek restoranında çalıştım. Araba park ettim. Kirayı çıkaramadım. Eve dönmeye yüzüm yoktu. İşte o zaman Kit'le tanıştım. O bir fahişeydi ve bu çok güzelmiş gibi anlattı. Ben de bir gün denedim. Ve sürekli ağladım. Sonra müdavimlerim oldu ve işte.. insan bunu planlamıyor. Bu kimsenin çocukluk hayali değil.*

EDWARD: *Çok daha fazlası olabilirsin*

VIVIAN: *İnsanlar seni o kadar aşağılıyorlar ki sen de inanmaya başlıyorsun.*

EDWARD: *Bence sen çok parlaksın, çok özel bir kadınsın.*

Anlatıda âşıkların birbirlerinde gördükleri güzellikler onların kendine güvenmesini ve bu güzel özelliklerini açığa çıkarmalarını sağlar. Bu 'onunla tam olma'nın romantik aşkı bulmuş kişide yarattığı eşsiz durumdur. Metinde kişinin varlığının, özelliklerinin onaylanmasının, desteklenmesinin onun hayatla bağlarını güvenle kurmasında büyük bir önem taşıdığına da işaret edilir. Bu diyalogda vurgulanan nokta bu onaylanmanın güvenilir insanlarla karşılaşarak gerçekleşebileceğidir. Giddens güvenilecek birilerini bulmaya dair güçlü bir psikolojik gereksinim olduğunu söyler (1994:122). Film günümüz metropol insanının içinde bulunduğu yalnızlık durumunun bu ihtiyacı daha güçlü hale getirdiğini vurgulayan bir anlatıya sahiptir. Romantik aşk mitinin filmin metninde yeniden üretiminde önemli vurgulardan biri güvenilecek birini bulmak ve böylece varlığının olumlu yönlerine teyit alıp hayata daha sıkı bağlanmaktır.

Bu konuşmanın ertesi günü beraber geçirdikleri son gündür. Beraber geçirdikleri son günde Edward Vivian'a çok şık bir tuvalet almış ve 250.000 dolarlık bir gerdanlık kiralamıştır. Vivian bu tuvaletle otelin lobisinde asaletle yürürken bir hafta önce otele gelmiş olan kıpırdanıp duran laubali hali arasında büyük bir fark vardır. Edward da "Kıpırdanıp durmadığına göre demek ki gerçekten olağanüstü güzel gözüküyorsun" der. Anlatıda Edward'ın aşkının etkisiyle bir haftanın sonunda Vivian'ın zarif bir kadına dönüştüğü vurgulanır. Vivian'daki dönüşüm otel müdürü ve o Vivian'ın ilk geldiği halle

dönüştüğü halin sürecini görmüş olan otel lobisinde çalışan kişilerin gösterdiği hayranlıkla olumlanır.

Edward Vivian için bir sürpriz hazırlamıştır, onu özel uçakla San Francisco'ya operaya götürür. Operaya giderlerken fonda çalan şarkının sözleri şöyledir:

You're a dream coming true
I can't believe how I have fallen for you
You are the one who's led me to the sun
How could I know
I was lost without you
and I want to tell you
you control my brain
and you should know that
you are life in my veins

Sen gerçekleşen bir rüyasın
Seninle nasıl aşka düştüm inanamıyorum
Sen 'O'sun, beni güneşe aydınlığa yönelten
Nasıl bilebilirdim
Sensiz kaybolmuş olduğumu
Ve sana söylemeliyim ki
Sen benim beynime hükmediyorsun
Ve bilmelisin ki
Sen benim damarlarımdaki hayatsın

O'nunla tam olmak romantik aşk mitinin söylemini oluşturan ana ögedir. Romantik aşkın ancak 'O' biricik olan kişi ile karşılaşarak ulaşılan vecd halini ifade eder. Böylece romantik aşk, film metinlerinde O'nu bulmaya bağlı olarak gerçekleşebilen, 'O' tek ve özel insanla karşılaşmaya bağlı olarak yaşanabilecek çok özel ve masalları gerçek kılan bir durum olarak

anlatılmaktadır. Bu biriciklik diğerlerinin varlığıyla belirgin hale getirilir. Vivian'ın yaşamış olduğu kötü ilişkiler neden daha önce romantik aşk yaşamadığını açıklar niteliktedir. Ancak Edward'ın önceki kız arkadaşlarıyla Vivian arasındaki farkın ne olduğunu ve neden Edward'ın ilk kez bu biricikliği Vivian'da bulduğunu tam olarak açıklamak mümkün değildir. İşte bu noktada romantik aşka dair pek de akılcı olmayan ve mistik olduğu ifade edilen tanım ortaya çıkar çünkü Vivian 'O'dur. Filmin metninde tek bildiğimiz önceki kız arkadaşlarıyla böyle bir yakınlık kuramamış ya da bir sebeple kurmamış olduğudur. Vivian ve Edward'ı birbirlerine çeken elbette öncelikle kadın ve erkek olarak fiziksel ve karakter özellikleriyle birbirlerine duydukları tutkudur ancak ilişkideki biricikliği oluşturan en önemli kavram iyi ve açık bir yürekle kurulan samimiyettir. Samimiyet sayesinde tüm olumsuzluklara rağmen yakınlık kurabilmelerine vurgu yapıldığı görülmektedir. Vivian ve Edward'ın kurduğu ayrıcalıklı yakınlığın sebebi, Vivian'ın Edward'a parası, statüsü gibi özelliklerle gücü için değil insan olarak yaklaşması ve Edward'ın Vivian fahişe olmasına rağmen onun toplumda aşağılanan statüsü ile değerlendirerek değil, ona insan olarak yaklaşmasıdır. Geçirdikleri bir haftalık süreçte Edward kendi yalnız kabuğuna çekildiğinde Vivian onu kendi haline bırakmak yerine ya da Edward'ın soğukluğundan çekinip ilişkiyi kesmek yerine yakınlık gösterir. Bu Vivian'ın güçlü yönüdür. Film metninde romantik aşk söylemine dair vurgulanan en önemli özellik samimiyettir. Bu insanca samimiyet tüm acıları bertaraf edip mutlu olmanın ve hayata güvenle bakıp, hayatla iyi ilişki kurmanın anahtarı niteliğindedir. Bu samimiyetin oluşmasının odak noktası romantik aşkın kendisidir. Romantik aşk ile bütünleşmenin getirdiği mutluluk kahramanların arasındaki samimiyetin gelişiminin akışı içinde işlenir.

Gece uykuya dalmadan önce Vivian "seni seviyorum" der ve uyur. Sabah beraber geçirdikleri haftanın sonuna gelmişlerdir. Edward Vivian'ı görmeye devam etmek istediğini söyler ve Vivian'dan onunla New York'a gelmesini ister. Onun için bir daire tutmuş ve bir araba ayarlamıştır. Aralarında şu diyalog gelişir:

VIVIAN: *Arada uğrayıp başucuma para mı bırakacaksın?*

EDWARD: *Bu seni sokaktan kurtarır*

VIVIAN: *Bu sadece coğrafyayı değiştirir*

Vivian Edward'ın yaptığı teklifi kabul etmez. Vedalaşma esnasında aralarında şu diyalog geçer:

VIVIAN: *Bana gerçekten çok güzel bir teklif yaptın. Bir kaç ay önce olsaydı hiç sorun olmazdı. Ama şimdi her şey değişti. Sen değiştirdin ve şimdi eski haline getiremezsin. Daha fazlasını istiyorum.*

EDWARD: *Daha fazlasını istemek nedir bilirim. O fikri ben yarattım. Soru şu ki ne kadar fazlasını?*

VIVIAN: *Ben peri masalı istiyorum.*

EDWARD: *İmkânsız ilişkiler, benim özel yeteneğim imkânsız ilişkilerdir.*

Edward Vivian'i kapıdan uğurlamak üzereyken şunları söyler:

EDWARD: *Kal. Bu gece benimle kal. Sana ödediğim için değil istediğin için kal.*

VIVIAN: *Yapamam*

Vivian çıkarken Edward'ın pek çok özel yeteneği olduğunu söyler. Film metninde Vivian'ın romantik aşk sayesinde insancıl bir kalbin değerini fark edişi ve kendi değerine dair uyanışı romantik aşkın 'onunla tam olma' anlamını içermektedir. Vivian kendi değerini Edward'ın gözünden görür ve böylece kendi değerinin bilincine ulaşır. Anlatıda değerli bir kadının hakkının peri masalı olduğu vurgusu yapılmaktadır. Vivian eve gelir, eşyalarını toplamaktadır. San Francisco'ya gidip liseyi bitirmeye ve niteliklerini geliştirip kendi ayakları üzerinde durmaya karar vermiştir. Vivian'ın romantik aşkın şefkatinden aldığı güçle yaşadığı dönüşüm, zarif ve etkileyici bir kadına dönüşmek gibi görünürken aslında içsel bir dönüşümün dışa vurumu olduğu ortaya çıkmış olur. Vivian hayat için planları olan, kendinin ve hayatının kıymetini anlayıp ona uygun kararlar alan zarif bir kadına dönüşmüştür.

Edward ve Vivian'ın birbirlerini bütünlemeleri beraber geçirdikleri süreç içindeki duygusal yakınlaşma ile vurgulanır. Vivian çocuksu bir neşeyle dolu, canlı ve konuşkan biriyken Edward sevecen ve kibar bir erkek olmakla birlikte mesafeli, soğuk ve ciddi bir adamdır. Vivian'la beraber çatıda kral dairesine çıktıklarında Edward odanın balkonuna yanaşamaz, yükseklik korkusu olduğu ortaya çıkar. Bu Edward'ın aşırı kontrolcü, kendini hayatın akışına bırakmayan, aşırıcı ciddi, hayatta risk almaktan korkan dolayısıyla kendi yetilerine karşı güvensiz olduğunu sembolize eden bir nitelik taşımaktadır. Filmde eylemler ve olanlar akışı içinde Vivian'la yaşadığı romantik aşk ile bunların hepsi dönüşüme uğrar, Edward Vivian'la geçirdiği bir haftada olumlu insani niteliklerini açığa çıkarıp kendine güven duyup hayat bulur, yetilerine güvenip üretmeye yönelen bir erkek olur. Vivian, Edward'la beraber geçirdikleri ilk gecenin sabahında Edward'ın ne iş yaptığını öğrenmek ister. Edward zor durumdaki milyar dolarlık şirketleri satın aldığını söyler. Vivian "Peki senin milyar doların var mı?" diye sorar Edward "Bankalardan yardım alıyorum" der. Bunun üzerine Edward'ın dönüşümü için önemli etkiyi yapacak olan şu diyalog gerçekleşir:

VIVIAN: *Hiçbir şey yapmıyor, hiç bir şey inşa etmiyor musun?*

EDWARD: *Hayır*

VIVIAN: *Peki aldığın şirketleri ne yapıyorsun?*

EDWARD: *Onları satıyorum, onları parçalar ayırarak satıyorum böylece daha çok para kazanıyorum*

VIVIAN: *Yani bu parçalarını satmak için araba çalmak gibi bir şey*

EDWARD: *Evet. Gibi. Ama legal.*

Edward hem Vivian'ın bu yorumunun hem de romantik aşk sayesinde yaşadığı bütünlenme duygusuyla üretmeyen ve yıkıcı tutumlara dayalı geliştirdiği iş hayatının doyumdan, mutluluktan, anlamdan uzak olduğunu fark etmeye başlar. Bir iş toplantısı sırasında avukatına "Biz hiç bir şey

üretmiyoruz" der. Süreç içinde Vivian'la yakınlıkları ilerler. Vivian iş odaklı ve işini her şeyden öncelikli gören Edward'ı bir gün için işe gitmemeye ikna eder ve beraber keyifli, mutlu, doyumlu, dolu dolu bir gün geçirirler. Parkta piknik yapar, yalınayak çimlerde yürürler, kitap okurlar, gezerler. Edward, Vivian sayesinde hayat neşesi bulmuştur. Edward'ın ciddiyetindeki kırılma ve hayattan keyif almaya yönelik bu açılım romantik aşkla gerçekleşmiştir. Yaşadıkları yakınlaşma sayesinde Edward Vivian'a babasına olan öfkesini ve üçüncü satın alıp parçaladığı şirketin sahibinin babası olduğunu anlatır. Bu aynı zamanda Edward'ın Vivian'la yaşadığı romantik aşk sayesinde iyileşme sürecidir. Vivian'ın yanında bulduğu huzur ve rahatlık sayesinde işinin bu öfke ile hareket etmekten kaynaklı olduğunu fark eder ve üretken olmak gibi insani ve olumlu bir yönünü açığa çıkarır. Bu arada Edward yaşamış olduğu dönüşümle büyük bir hamle yapar ve şirketini satın almak istediği Mr. Morse'a ortaklık teklif eder. Artık onunla gemi yapacaktır. Otele dönerken parkta durur ve çıplak ayakla çimenlerde yürür. Anlatıda Edward'ın hayatta üretmenin doyumunun bilincine ve hayattan alınabilecek zevklere Vivian sayesinde uyanmış olduğu sunulmaktadır. Bu sırada avukatı Phillip Edward'la Vivian'ın kaldığı otel odasına gelir ve Vivian'a tecavüz etmeye yeltenir. Edward yetişir ve Vivian'ı kurtarır. Phillip'i işten kovar. Vivian'ın etkisiyle Edward'ın hayatı yıkıcı, insanlık dışı, kötücül niyetteki etkilerden arınır. Vivian vedalaştıkları sırada çıkarken Edward'a "Ben senin pek çok özel yeteneğin olduğunu düşünüyorum" demiştir. Edward Vivian'la bulduğu romantik aşkın 'onunla tam olma' boyutuyla Vivian sayesinde olumlu özelliklerini açığa çıkararak bir tamamlanma yaşar. Vivian'dan ayrıldıktan sonra Edward odanın balkonuna çıkıp balkonun kenarına kadar yanaşabildiği gösterilir. Edward hayata karşı güvenli, kendinden emin ve hayatta becerileriyle bir şeyler üreten bir erkeğe dönüşmüştür. Aynı zamanda romantik aşk onu beraber olduğu kadına karşı çok duyarlı davranışları olan bir erkek haline getirmiştir. Ancak filmin anlatısında Edward'ın bu anlamdaki duyarlılığının Vivian'a özel bir şekilde ortaya çıktığı vurgulanmıştır.

Pretty Woman filminde Edward ve Vivian'ın romantik aşk hikâyesinde, romantik aşkın içerdiği 'onunla tam olma' kavramı karakterlerin romantik aşkın gücüyle yaşadıkları dönüşüm ile resmedilir. Birbirlerinde olan ve kendinde eksik olan olumlu özellikleri görüp kendi karakterlerinde o olumlu özellikleri açığa çıkarırlar. Vivian hayatı daha ciddiye alan ve zarif birine dönüşürken, Edward hayattan zevk alan daha güvenli ve daha rahat bir kişiye dönüşür. Birbirlerinin olumlu ve iyi özelliklerini açığa çıkarmalarına aracı olmaları beraber yaşadıkları bütünlenmenin bir unsurudur. Ayrı düştüklerinde bu bütünlenme duygusu yerini 'onsuz eksik olma'ya bırakır. Ayrılıkla âşıklar romantik aşk sayesinde yaşadığı vecd halinden yoksun kalmışlardır. Bu yoksunluk durumu hayatın 'O'nunla mutlu ve güzel olduğu anlamını barındırır.

Vivian Edward'ın sunduğu şartlarla New York'a gitmek istemediği için o günün sonunda Vivian evine gidecek ve Vivian ve Edward ayrılacaklardır. Edward Vivian'ın New York'a gelmeme nedenini anlamak ister aralarında şu konuşma geçer:

EDWARD: *Ne istiyorsun peki? Sence aramızda olanlar nedir?*

VIVIAN: *Bilmiyorum. Ben küçük bir kızken annem yaramazlık yaptığımda beni tavan arasına kilitlerdi. Ben de kötü bir kraliçe tarafından kuleye kapatılan bir prenses olduğumu hayal ederdim. Ve sonra, birden beyaz atlı bir şövalye gelir kılıcı çekerdi ve ben de el sallardım. O kuleye tırmanır ve beni kurtarırdı. Ama bu hayalde hiç bir zaman bu şövalye bana '"hadi bebeğim. Seni muhteşem bir daireye yerleştireceğim" demedi.*

EDWARD: *Söylediklerini anlıyorum. Ama şu an yapabileceğim bu. Bu benim için büyük bir adım.*

VIVIAN: *Biliyorum benim gibi bir kız için çok iyi bir teklif gerçekten*

EDWARD: *Sana hiç bir zaman bir fahişe gibi davranmadım.*

Edward çıkar. Vivian o çıktıktan sonra arkasından "Ama şimdi davrandın" der. Sternberg'in aşk üçgenindeki bağlılık vaadi olmadan erkeğin

bir kadınla beraberlik yaşama istemi karşısında kadının konumuna fahişelik anlamı yüklenmiştir.

Vivian'ın ev arkadaşı Kit otele Vivian'ı ziyarete gelir. Kit Vivian'ın Edward'a âşık olduğunu anlar.

KIT: *Beraber bir eve taşınır elmaslar ve atlar alırsınız, olabilir, böyle şeyler olur.*

VIVIAN: *Ne zaman olmuş böyle şeyler Kit? Gerçekten ne zaman olmuş? Kime olmuş? Marie ya da Rachel? Hayır.* (Marie ve Rachel sokakta çalışan hayatını kaybetmiş kızlardır.)

KIT: *Onlar uyuşturucu bağımlısıydı.*

VIVIAN: *Kime böyle bir şey olmuş bilmek istiyorum. Böyle bir şey başına gelmiş bir kişi söyle bana.*

KIT: *İsim mi söyleyeyim....*

VIVIAN: *Evet bana bir örnek ver.*

Kit düşünür

KIT: *Tamam.. Mm... Sindrella'ya oldu.*

Kahkahalarla gülerler.

Vivian aşkının umutsuz olduğunu düşünmektedir. Böylesi bir mutlu son ancak masallarda gerçekleşebilecektir ve Vivian'ın hayali bir peri masalıdır. Yolları ayırmaktan başka yapılacak bir şey yoktur, kendi hayatını planlamaya yönelir. Edward'a söylediği gibi Vivian artık değişmiştir ve eski hayatına devam etmesi söz konusu değildir. Edward'la vedalaştıktan sonra otelden ayrılırken otel müdürü Barney'i görür. Barney Vivian'ı evine otelin limuziniyle bırakılmasını salık verir. Vivian arabada giderken fonda *It Must Have Been Love* (Roxette) adlı şarkı çalmaktadır. Vivian arabada, Edward otel odasında birbirlerini düşünmektedirler ve ayrılıktan dolayı üzgündürler.

Lay a wisper on my pillow
Leave the winter on the ground

I wake up lonely there's air of silence
In the bedroom all around
Touch me now, I close my eyes and dream away
It must have been love but it's over now
It must have been good but i lost it somehow
From the moment we touched

Yastığıma bir fısıltı bırak
Kış yeryüzünde kalsın
Uyandığımda yalnızım her taraf sessiz
Yatak odası her yer
Dokun bana gözlerim kapalı
Hayaller kuruyorum
Aşk dedikleri bu olmalı ama bitti
Çok güzel olmalıydı ama kaybettim bir şekilde
Bu aşk olmalı ama bitti
Birbirimize dokunduğumuz andan zaman tükenene kadar

Ayrılıkta yaşanılan romantik aşkın gücünü fark etmenin tüm anlamı "bu aşk olmalı" diyen şarkıyla vurgulanır. 'Onsuz eksik kalmak' filmde ayrılıkla ortaya çıkar. Edward ayrılıktan sonra hep yalnız ve düşüncelidir. Rahatlıkla terasa çıkabilmektedir ve bunu Vivian sayesinde başarmış olduğunun farkındadır. Edward'ın yalnız başına Vivian gittikleri parkta ve otel odasındaki görüntüleri, Vivian'la yaşadığı bütünleşmenin Vivian'ın yokluğuyla vurgular niteliktedir. Edward'ın Los Angeles'tan ayrılma vakti yaklaşır aklında yalnızca Vivian vardır.

Vivian evde eşyalarını toplamaktadır, San Francisco için otobüsü bir saat sonra kalkacaktır. Edward otel müdürü Barney'ye Vivian için kiralamış olduğu mücevheri geri verilmek üzere emanet eder. Kendisi için bir mesaj bırakılıp bırakılmadığını sorar, Barney Edward'ın Vivian'ı kastettiğini anlamıştır ve bırakılmadığını söyler. Barney mücevhere bakar sanki

mücevher hakkında yorum yapıyormuş gibi Vivian'ı ima ederek *"Bu kadar güzel bir şeyin gitmesine izin vermek çok zor olmalı efendim"* der. Edward başıyla onaylar. Barney Edward'a şoförün dün Vivian'ı eve bıraktığını söyler. Barney, Sindrella masalına benzer bir şekilde Vivian'ı güzel kıyafetlere kavuşturduğu gibi yine iyilik perisi rolünü üstlenmiş bu kez Edward ve Vivian birbirlerine kavuşabilmeleri için bir fırsat yaratmıştır.

Kurtarılma "… ve sonsuza dek mutluluk"

Edward havalimanına gitmek üzere yola çıkar ve yolda fikrini değiştirip Vivian'a gitmeye karar verir. Yoldan bir buket çiçek alır ve beyaz limuzinin açık tavanından dışarı çıkar şemsiyesini kılıç gibi kaldırmış Vivian'ın hayalindeki gibi Vivian'ı kurtarmaya gelmiştir. Edward onu kurtarmaya gelir, yükseklik korkusuyla biraz zorlansa da bundan bir hafta önce kendisi için imkânsız olan bir şeyi başarır ve Vivian'ı kurtarmaya gelen bir şövalye olarak yangın merdivenine tırmanır. Yangın merdivenleri Vivian'ın Edward'la tanıştığı gece ev sahibine görünmeden çıkmak için yangın merdivenlerini kullanmasıyla filmin başında Vivian'ın hayattaki zorluklardan kaçış yolunu sembolize eder. Filmin başında kaçış olarak kullanılan yardım merdivenleri şimdi Vivian'ın kurtuluşunun yolu olarak aktarılır.

EDWARD: *Peki kuleye tırmanıp kızı kurtardıktan sonra ne oluyor?*

VIVIAN: *Kız da onu kurtarır*.

Öpüşürler.

Romantik aşka bağlı kurtuluş masallardan alınıp uyarlanmış haliyle örtük olmayan açık bir söylemle ifade bulur. Kurtuluş sonsuz mutluluğa ulaşmanın anlamını barındırmaktadır. Zengin ve yakışıklı erkek fahişelik yapmak zorunda kalacak kadar zor duruma düşmüş olan biricik kadını imkansızlıklarla dolu hayattan kurtarırken kendisi de anlamlı ve üretken bir hayat kavuşmuştur. Filmin metninde romantik aşk günümüz metropol insanının düzen içinde sıkışmış olduğu kaos, yalnızlık, ayrıksılık ve insani olmayan yıkıcı davranışlardan ve ilişkilerden kurtarılma anlamını taşır.

Öpüşme

Öpüşme *Pretty Woman*'da romantik aşkı tanımlayan belirgin bir semboldür. Vivian fahişelerin çoğunluğu gibi müşterileriyle öpüşmemektedir. "Öpüşmenin aşkın simgesi olmasının ve fahişelerin öpüşmediğini söylemenin (elbette bazıları öpüşür) asıl nedeni öpüşmenin orgazm kadar, içtenliği de simgelemesidir" (Blue, 2000:43). Dolayısıyla Vivian ve Edward'ın öpüşmesinde ilişkilerinin romantik bir aşk ilişkisi olduğunu vurgulayan ve açığa çıkaran bir anlam yüklüdür. Vivian baştan Edward'la öpüşmeyeceğini söyler. Beraber geçirdikleri ikinci gece gittikleri iş yemeği zorlu geçmiştir ve otele döndüklerinde sohbet ederler. Sohbette iş ile duyguları birbirini karıştırmamaktan konuşurlar ve Vivian "biliyorum. Kit bana her zaman cilve yaparken duygusallaşma der. Bu sebeple öpüşmüyorum, öpüşmek çok özel bir şey. Aynı dediğin gibi. Hissiz kal, duygularını karıştırma. Bir adamlayken robot gibiyimdir" der, sonra "senin dışında" diye toparlar. Vivian ve Edward arasında bir samimiyet ve yakınlık gelişmeye başlamıştır. Edward'ın canı sıkkın diye Vivian onu neşelendirmek ister. Ancak Edward kendi başına olmayı tercih eder ve lobiye iner. Aradan saatler geçince Vivian Edward'a bakmak için lobiye iner, Edward piyano çalmaktadır. Vivian gelince tutkuyla sevişmeye başlarlar, Edward Vivian'ı bir kaç kez öpmek ister ama Vivian buna izin vermez.

Operaya gittikleri, ayrılmadan önce beraber geçirdikleri son gece otele döndüklerinde Vivian yatmak için yatağa gelince Edward'ın kitap okurken uyuyakalmış olduğunu görür ve onu uyurken dudaklarından öper. Bu Uyuyan Güzel ve Pamuk Prenses masallarındaki öpüşmeyle büyük benzerlik taşır ancak burada aktif olan kadındır. Film, hayat verme gücünü kadına devretmiştir. Edward Vivian'ın öpücüğüyle uyanır ve saatlerce öpüşürler. Öpüşme romantik aşkın simgesi olarak filmin anlatısında romantik aşkın birleştirici, bütünleştirici, besleyici, tamamlayıcı tüm anlamlarını barındıran bir şekilde sunulmuştur.

Kadın kahraman ve erkek kahraman

Filmin metninde Vivian onurlu, insani yönleri güçlü, iyi, her şeyden önemlisi çok güzel bir kadın olarak betimlenmiştir. Vivian Aristoteles'in tragedyalardaki karakterlerle ilgili vurguladığı özellikleri gösterir. Fahişe de olsa istem yönü ahlâk bakımından iyi olduğundan tüm bu özellikleri barındırır. "Taklit edici ozan eğer kızgın, hafifmeşrep ya da bu gibi karakterlere sahip kişileri yansıtacaksa, bütün bu tutkulara karşın onları ahlâk bakımından üstün insanlar olarak ifade etmelidir" (Aristoteles, 1987:44-45). Vivian olumlu, iyi ve insani özellikleri ve çok güzel olmasıyla arketip kadın kahraman özellikleriyle uyumludur ancak fahişe olması sebebiyle "bakire genç kız" arketipinden bir farklılık gösterir. Fakat Vivian fahişe olduğu halde aynı "bakire genç kız" geleneğine uygun şekilde masum ve temizdir. "Film, kadını pek de fahişe olarak düşünmeye izin vermez. O aslında bir 'iyi kalpli, masum, korunmaya muhtaç, saf ve masum güzel'dir" (Sezer, 2010:131). Arketip geleneğe uygun bir şekilde romantik aşkın kurtarıcılığında pasif rolünü üstlenir.

Filmin metninde erkek kahraman Edward yakışıklı ve çok zengin bir centilmendir. İstem yönü ahlâk bakımından iyi olmakla birlikte işi sebebiyle duygusuz bir portre çizmektedir. Yıkıcı ve bir anlamda vicdansız bir iş yapmaktadır. Vivian'la tanıştıktan sonra özündeki iyiliği açığa çıkarır ve tüm özellikleriyle arketip erkek kahramanla özdeş özelliklere sahip bir erkeğe dönüşür. Arketip erkek kahraman geleneğine uygun bir şekilde kurtarıcı rolünü aktif bir biçimde üstlenir.

3.3.2. *What Woman Want – Kadınlar Ne İster* Filminde Romantik Aşk Söylemi

Filmin Öyküsü

Nick çapkın, yakışıklı, alanında başarılı bir reklamcıdır. Bir evlilik yapmış boşanmış, 15 yaşında bir kızı vardır. Kızıyla ilişkisi çok kopuktur, aile ve bağlanmayla ilgili her şey Nick'e çok uzaktır. Nick ülkenin büyük reklam şirketlerinden birinde yaratıcı ekipte lider konumda çalışmakta ve yaratıcı

direktör konumuna yükselmeyi beklemektedir. Ancak ajansın genel müdürü işinde çok başarılı olan Darcy McGuire adlı bir kadını yaratıcı direktör konumuna rakip ajanstan transfer etmiştir. Bunu öğrendiği andan itibaren Nick'in tek amacı Darcy'yi kovdurmak ve ajansın yaratıcı direktörü olmaktır. Masallardaki gibi doğaüstü bir olay gerçekleşir ve Nick kadınların zihninden geçen düşünceleri duymaya başlar. Bu sayede Darcy'nin de düşüncelerini okuyarak onun fikirlerini çalar ve başarılı işler üretmeye başlar. Ama kadınların düşüncelerini okumaya başlamasıyla kadınları anlamaya ve onlara hitap eden bir bakış açısı geliştirmeye başlar. Özellikle Darcy'yle kurduğu yakınlık onun bu anlamda duyarlılığının artmasının ana sebebi olur. Nick iyi bir babaya, iyi bir yöneticiye ve kadınlar için çok iyi bir dosta dönüşmüştür. Bu süreç içinde Darcy ve Nick beraber çalışarak önemli bir müşterinin reklam kampanyası için bir film hazırlarlar. Film çok büyük başarı elde eder ve bu başarı Nick'e mal edilir. Ancak Nick kadınları ve Darcy'yi anlamanın onda yarattığı dönüşüm ile Darcy'ye verdiği zararı telafi etmek isteğindedir bu amaçla uzun bir izne çıkmaya karar vermiştir ve izin almaya şirkete gittiğinde Darcy'nin kovulmuş olduğunu öğrenir. Nick ilk amacına ulaşmıştır ve bundan büyük bir pişmanlık duymaktadır, durumu düzeltmek için çabalar ve Darcy'nin geri işe alınmasını sağlar. Nick Darcy'ye âşık olmuştur, ona yaptığı tüm kötülüğü anlatır ve bunları yaparken onu yakından tanıdıkça ona âşık olduğunu itiraf eder. Darcy önce sert tepki gösterir ancak hemen ardından Nick'i affeder. Âşıklar tutkuyla sarılıp öpüşürler.

Filmin Karakterleri

Nick Marshall (Mel Gibson): Çapkın, çok çekici ve yakışıklı başarılı bir reklamcıdır. Filmin anlatısında başlangıçta kadınların duyarlılıklarına karşı hassas olmayan bir erkekken romantik aşkın gücüyle yaşadığı dönüşüm sayesinde iyi özelliklere sahip bir karaktere dönüşür.

Darcy MCguire (Helen Hunt): Güzel çekici işinde çok başarılı bir yaratıcı direktör. Öncü ve aktif kişiliği ile aşk hayatında kendi olmanın bedelini

ödediğini hissederken romantik aşk ile kendi olmanın özgürlüğüne kavuşur.

Dan Wanamaker (Alan Alda): Nick'in çalıştığı ajansın genel müdürü.

Alex Marshall (Ashley Johnson): Nick'in 15 yaşındaki kızı. Nick'in dönüşümünün önemli boyutlarından biri kızıyla ilişkisindeki dönüşümdür. Kızıyla hiç ilgilenmemiş bir baba olan Nick, kızını anlayan, onu mutlu eden ve ona yardımcı olan bir babaya dönüşür.

Gigi (Lauren Holly): Nick'in eski karısı

Lola (Marisa Tomei): Nick'in çalıştığı ajansın kafeteryasında çalışan kız

Erin (Judy Greer): Dosya taşıyan kız. Erin intihar eğilimli bir kızdır. Nick kadınların düşüncelerini duymaya başladığında kızın varlığını fark eder ve kıza ulaşarak hayata tutunmasını sağlar.

Filmde Zaman ve Uzam

Filmin öyküsü 1998-1999'da Amerika'nın büyük metropollerinden birinde geçmektedir. Öykü istemeyerek beraber çalışmak durumunda kalan Nick ve Darcy'nin birbirlerine âşık olup birlikte olmaya karar vermeleri sürecini anlatan bir buçuk aylık bir zaman diliminde geçer.

3.3.2.1. Olaylar: Eylemler ve Olanlar

Filmin başında öykünün erkek kahramanı Nick'i tanıtan bir giriş yapılır. Nick kadınları anlamayan, çapkın, çekiciliği sebebiyle kadınlar üzerinde çok etki yaratan ve kadınları etkileme becerisi açısından erkeklerin övgüye değer bulduğu bir karakter olarak çizilir. İş hayatında fazla disiplinli değildir ama başarılı bir reklamcıdır. Film bazı görüntüler üzerine bir kadının dış sesiyle başlar. Konuşan kadın Nick'in eski karısı Gigi'dir. Gigi, Nick hakkında konuşmaktadır.

GIGI – Dış Ses: *Erkeksi erkek (a man's man) deyimini bilirsiniz değil mi? O sürünün başıdır. Diğer erkeklerin gıpta ettiği, hayran olduğu,*

kendine örnek aldığı erkek tipidir. Erkeksi erkek, kadınlar hakkında hiçbir şey bilmeyen biridir. Benim eski kocam, Nick en mükemmel erkeksi erkek. Onunla hiç evlenmemeliydim. Beni bir nebze olsun anladığını sanmıyorum.

Anlatıda filmin erkek kahramanı olan Nick ile ilgili aldığımız ilk bilgi kadınları anlamadığıdır.

Nick'in ofisini görürüz, Nick'in asistanı yeni gelen asistana Nick'le ilgili şunları söyler:

ASİSTAN KIZ: *Nick'in ofisini görmek ister misin? Endişe etme asla saat ondan önce gelmez. Sana tüm şirket çalışanlarından fazla iş yükleyecektir çünkü hiçbir işi kendi başına yapamaz. O evrendeki en eksiksiz bekâr ve politikadan uzak adam sayılır. O bütün hazırladığımız baldır bacaklı reklamlarımızın kralıdır. Bikinili kızlar mı istiyorsun? Adamın odur*.

Nick'in kızı arkadaşlarıyla caddede yürümekte ve babasından bahsetmektedir:

ALEX: *Babam mı? Onu nasıl tarif edeyim? O bana karşı her zaman bir amca gibi oldu, evet, baba amca*

Nick'in eski karısı Gigi'yi görürüz Nick'i anlatmaya devam etmektedir

GIGI: *Fakat Nick çok çekiciydi, ilk başta kesinlikle karşı konulamaz biriydi. Bu da erkeksi bir erkek olduğunu gösteriyor. Nick'in annesini biliyorsunuz değil mi? Çünkü Nick'in annesini biliyorsanız Nick'i de anlarsınız.*

Eski eşi anlatmaya devam ederken Nick'in çocukluğuna ait görüntüler görürüz, yanağında kırmızı ruj izi ile revü kızlarının arasındaki görüntüleri geçmektedir.

GIGI: *Nick doğma büyüme Las Vegas'lıdır. Nick'in annesi gerçek bir revü kızıydı. Diğer çocuklar bisiklete binip top peşinde koştururken Nick sahne arkasında kızlarla takılırdı. Kızlar ona bayılıyordu, Nick*

onların maskotuydu. Bana sorarsan Nick'in annesi onun kızlarla düzgün ilişki kurma ihtimalini o yaşta öldürdü. Annesinin hayatında bir sürü yaşlı erkek vardı, fakat gerçek aşkı tekti, tek oğlu onun gerçek aşkıydı. Nick'in babası olmadığı için annesi onun yanında her zaman güçlü erkeklerin bulunmasına dikkat etti. Küçük oğlunun örnek alabileceği erkeklerle. Nick Marshall'ın yetiştirilme tarzı hiç de normal sayılmazdı. Başka ne beklenebilirdi ki, dünyaya bundan daha beter ortamda adım atılamayacağını anlamak için Freud olmak gerekmez.

Ve Nick'i (Mel Gibson) görürüz. Nick yatağında uyumaktadır ve yanağında kırmızı ruj izi vardır. Bu ruj izi Nick'in çocukluğundakiyle aynıdır ve eski karısının onunla ilgili yorumlarında Nick'in kadınlarla kurduğu ilişkinin çocukluğunda oluşmuş etkiyle devam ettiğini sembolize eder. Temizlik için gelmiş olan kadın perdeleri açar ve Nick'i uyandırır. Nick geceyi bir kadınla geçirmiştir ve temizlikçi, kadının parfümünün kokusundan, iç çamaşırların tuhaflığından ve bunları kanepeden toplamaktan rahatsızlığı hakkında konuşur. Konuşulanlardan Nick'in sürekli farklı kadınlarla tek gecelik ilişkiler kurduğu bilgisi aktarılır.

Nick ofise çıkmadan önce ofisin yakınındaki kafeye uğrar içeri girer girmez güzel ve çekici bir kadın görür ve sanki yanlışlıkla olmuş gibi kadına çarpar ve kadınla flört eder ardından kahve siparişini verdiği kasadaki kıza çıkma teklif eder kız önce itiraz eder ve sonra Nick onu ikna eder. Nick'in kadınlar üzerinde çekiciliğiyle çok etkili ve onları tavlamak konusunda da becerikli olduğunu görürüz. Nick kadınlara geçici hatta günü birlik ilişkiler kurmak doğrultusunda yaklaşmaktır. Kahve almak için sırada bekleyen pek de çekici olmayan genç bir erkek Nick'in kızı ikna etme becerisine hayran kalmıştır ve Nick uzaklaşırken alçak sesle Nick'e "Efendim bu ilham vericiydi" der. Ofise çıkarken beraber çalıştığı bir erkek arkadaşıyla karşılaşır o da geçen geceki kızla bir şey olup olmadığını merak etmiştir, Nick'in geceyi kızla geçirdiğini öğrenince çok şaşırır, Nick'e "Sen bir dahisin" der. Nick kadınları etkileme becerisi yönünden erkeklerde hayranlık uyandırmaktadır. Bunun yanı sıra ofisine doğru ilerlerken Nick'in kadın çalışanlarla ayaküstü

yaptığı sohbetler onun yaklaşımıyla ilgili fikir vericidir. Birine belden aşağı bir kadına anlatmak için çok kaba kısa bir fıkra anlatır, kilolu bir kadının yediği çöreğe karışır ve fiziğine dikkat etmesi konusunda onu uyarır. Eski karısının ifade ettiği üzere Nick'in kadınların nelerden hoşlanıp nelerden hoşlanmadığını pek anlamayan biri olduğu kadınlara davranışlarıyla da teyit edilmiş olur. Ancak ofisteki bütün kadınların davranışlarından onu çekici buldukları anlaşılmaktadır.

Yaratıcı direktör olarak terfi etmeyi bekleyen Nick, genel müdürün rakip ajansın direktörü Darcy Mcguire'ı ajansın yaratıcı direktörü yapmaya karar verdiğini öğrenir. Ajansın genel müdürü on sene önce şehirdeki en büyük ajansken artık üçüncülüğe düşmüş olmanın sebebini kadınlara hitâp edemedikleri için olduğunu fark etmiş ve bu sebeple rakip ajansın işinde çok başarılı olan kadın reklam direktörünü yaratıcı direktör olarak işe almaya karar vermiştir. Filmin anlatısında başlangıçta Nick'in kadın ruhundan anlamadığına odaklanılmıştır. Erkek arkadaşları Nick'in bu durumunu övgüye değer bulsa da sonuçta bu durum Nick'in bir eksikliği olarak vurgulanan bir biçimde sunulur. Nick sabah şirkete geldiğinde ekip arkadaşıyla yaptığı sohbette Darcy'nin çalıştığı ajanstan ayrıldığı ve ajanstaki ekibin Darcy'den kurtuldukları için memnun olduklarıyla ilgili dedikoduyu duyar. Nick'in de Darcy ile ilgili düşünceleri olumsuzdur duyduğu dedikoduya "küçük cadıların sonu budur" diye yorum yapar. Sonra Darcy'nin kendi terfi etmeyi beklediği konuma transfer edildiğini öğrenir. Genel müdürün Darcy'nin geleceğini Nick'e söylediği konuşmada Nick almanın hakkı olduğunu düşündüğü bir ödülü Darcy'nin almış olduğuyla ilgili kinayeli bazı yorumlar yapar. Darcy Nick'ten daha başarılıdır ve film metninin akışıyla bunun önemli bir sebeplerinden birinin kadın duyarlılığına sahip olduğundan kaynaklı olmasını düşünmemize sebep olacak örtük bir anlam vardır. Nick filmin anlatısında kadınlardan anlamadığına dair pek çok ayrıntı sunulmuş olmasına karşın kendisi kadınlardan çok iyi anladığını düşünmektedir. Genel müdür Nick'in yaratıcı direktör olmayı umduğunu bildiği için ona neden Darcy'yi o konuma getirdiğini açıklarken "kendi yeteneklerimizin ötesine geçmeli ve yeni bir

bakış açısı kazanmalıyız" der. Filmin başında asistanının "O bütün hazırladığımız baldır bacaklı reklamlarımızın kralıdır. Bikinili kızlar mı istiyorsun? Adamın odur." diyerek vurguladığı gibi Nick'in yaptığı işler erkeklere hitap etmektedir. Nick genel müdürün kendi yeteneklerimizin ötesine geçmeliyiz demesini şaşkınlıkla karşılar çünkü kendini tamamıyla yeterli görmektedir. Genel müdürün bahsettiği kadınlara hitap etmek konusuna gelince kadınlar üzerindeki etkisi sebebiyle bu konuda bir sorunu bile olabileceğini düşünmemektedir. Ancak filmin anlatısında Nick'in kadın duyarlılığından anlamıyor olması ciddi bir eksiklik olarak ortaya konur. Bu eksiklik bir reklamcı olarak iş hayatını da etkiler boyuttadır. Nick bu konudaki eksiğini kabul etmemekle birlikte Darcy'nin kendi hakkı olan konuma gelmesine diş biler ve Darcy'yi ajansta barındırmamaya kararlıdır. Nick ve Darcy henüz hiç karşılaşmamıştır. Nick'in Darcy'ye karşı hiç karşılaşmadan önyargıları rekabet duygusu ve kıskançlığı vardır.

Filmin anlatısında Nick'in karakter betimlemesi liberal ideolojinin bireyselliğe ve rekabete yaptığı vurguyu niteler şekildedir. "Liberalizmin temeli, insan kişiliğinin birinci değer olduğuna ilişkin varsayımdır. Bunun için insanın var oluşu ve amaçlara yönelmesi her türlü toplumsal-siyasal düzleminin çıkış noktası olmalıdır. Rasyonel bir varlık olarak insan, kendi amaçlarını gerçekleştirir e kendisi için "iyi" olanı elde etmeye çalışırken, hiçbir dış engel ve müdahaleyle karşılaşmamalıdır" (Erdoğan, 2006:44). Liberal ideoloji idealde toplumun insanı hesaba katmayan bir iyi değerleri olamayacağı anlayışını ileri sürer ancak liberal düşüncelerin vurguladığı rekabet ve bireyin bencilleşmesi ve ortak iyiyi değil, yalnız kendi çıkarını gözetmesi çıkmazını yaratır. Filmin metninde Nick karakteri böyle bir çıkmaza düşmüş iyi insan ilişkileri kuramayan, ortak bir iyiye yönelmekten uzak, bencil ve kendi isteklerine odaklı kötü bir baba, kötü bir iş arkadaşı, kadınlarla tek gecelik ilişkiler yaşayan bir kadının uzak durması gereken biri olarak tanımlanır. Kadınların düşüncelerini okumaya başlayarak bu gerçeklerle yüzleştiğinde sevilmediğini görüp hayatının ne halde olduğunu fark eden Nick romantik aşkın gücüyle başkalarının iyiliğini gözeten bir insana dönüşür.

3.3.2.1.1. Olay Örgüsünde Romantik Aşk Miti

İlk Görüşte Aşk

Darcy toplantı odasına ilk girdiği anda katılımcıların bir kısmı ayaktadır ve onunla tokalaşırlar. Darcy toplantı odasına girdiği sırada Nick elindeki kalemi yere düşürür ve kalemi almaya eğilmişken Darcy toplantı odasına girmiştir. Nick'in ilk gördüğü Darcy'nin topuklu ayakkabıları ve bacaklarıdır. Nick'i Darcy'nin bacaklarının güzelliği etkilemiştir ve o sırada Darcy eğilir Nick'in düşürmüş olduğu kalemi alıp Nick'e verir.

DARCY: *Merhaba, ben Darcy*

NICK: *Merhaba, ben Nick Marshall*

DARCY: *Oh, senin hakkında çok şey duydum Nick*

NICK: *Ah ben de senin hakkında çok şey duydum*

DARCY: *Neyse endişe etme hepsi doğru olamaz*

Gülüşürler. Nick Darcy arkasını dönünce "Umarım öyledir" diye mırıldanır.

Bu tanışma, Darcy'nin kalemini alması için Nick'e yardım etmesi Darcy'nin yardımcı nitelikte bir karakter olduğunu simgeler. İlk görüşteki ilgi Pretty Woman'da olduğu gibi kadının bedenine yöneliktir ve ilk etkide kadının bedeni vurgulanır 'İlk görüş' fiziksel anlamda gerçekleşmiş gözükmektedir ama filmde ilk görüşün anlamı onu olduğu en yalın halde görmeye yüklenmiştir. Pretty Woman'da Edward Vivian'ı peruğunu çıkarmış ve makyajını silmiş halde ilk kez görür. Edward, Vivian'ın fahişe kimliğinden sıyrıldığı ve kendi olduğu o yalın halini gördüğü anda büyülenir ve âşık olur. *What Women Want*'ın anlatısında da 'ilk görüşte aşk'ın anlamı Nick'in Darcy'yi ilk kez iş dışında beraber vakit geçirdiklerinde Nick'in Darcy'ye bakışına yüklenmiştir. Anlatıda ilk tanıştıkları andan itibaren aralarında farklı bir etkileşim ve uyum olduğu vurgulanmaktadır ancak 'ilk görüşte aşk' Darcy'nin iş kadını kimliğinden sıyrıldığında Nick Darcy'yi sade bir kadın olarak yalın haliyle gördüğünde gerçekleşir.

Bu ilk görüş kadının sevilesi kimliğinin iş hayatında görülemez hale gelmesi anlamını içermektedir. Günümüz liberal yaklaşımlarının insanları yönelttiği bireysel rekabet ve iş hayatında başarı gibi amaçların bir kadının, kadın olarak sevilesiliğini zedelediğine ve kadını görünmez hale getirdiğine dair bir vurgu içermektedir. 19. Yüzyılla birlikte gelişen bireysellik anlamını Simmel şöyle açıklar: “Burada bireycilik, kişinin ondan başka kimsenin dolduramayacağı bir konumu benimsediği ve benimsemesi gerektiği; bu konumun adeta bütünün organizasyonu içinde onu beklediği ve onun bu konumu bulana kadar araması gerektiği; insan varoluşunun kişisel ve toplumsal, psikolojik ve metafizik anlamının bu varlık değişmezliği, bu yoğunlaşmış performans farklılaşması içinde gerçekleştiği anlamına geliyordu” (2009:249). Bireyin bütünün organizasyonu içinde konumlanması liberal düşüncenin temelini oluştururken bir insanın hayatının anlamını bu konum üzerinden belirler. Hayatın anlamı çalışmak ve başarmak odaklı olarak belirlemiş olan filmin kadın ve erkek kahramanları içine düşmüş oldukları yalnızlık ve sevgisizlik durumunu birbirlerinde romantik aşkı bularak değiştirir ve bütünleşirler.

Onunla Tam Olmak / Onsuz Eksik Kalmak

Filmin eylemler ve olanlar akışı içinde romantik aşk mitinin “onunla tam olma” özelliği bir mucizenin gerçekleşmesi sayesinde olur. Bundan Nick gibi bir “erkeksi erkeğin” ancak bir mucize sonucunda romantik bir âşığa dönüşebileceği sonucu çıkarılabilir. Darcy ajanstaki ekiple yaptığı tanışma toplantısında herkese içinde kadınların kullandığı ruj, oje, maskara, külotlu çorap, kırışıklık kremi, ağda gibi ürünlerin bulunduğu birer kutu verir ve ekipten bu ürünlerle ilgili fikirler üretmelerini ister. Nick gece evde ürünleri tanımak için hepsini tek tek dener, ağda da bunlara dâhildir. Nick’in kadınları anlamak için girdiği çaba bir komedi unsuruna dönüştürülmüştür. O gece kaza eseri Nick’i elektrik çarpar. Nick sabah ayıldığında kadınların düşüncelerini duyduğunu fark eder ve bu onun için çıldırtıcıdır. Nick iş yerindeki kadınların kendiyle ilgili fikirleri oldukça olumsuzdur. Esprilerini

kaba saba bulmaktan kendini beğenmişliğine kadar pek çok fikri duymaktadır. Bu durumdan kurtulmak için psikoloğa gittiğinde psikolog kadın bunun bir hediye olduğuna, bu sayede çok şey başarabileceğine onu ikna eder. Psikolog Nick'e "Freud'un ölmeden önce seksen yaşında sorduğu soru kadınların ne istediğiydi, eğer sen bunu anlayabilirsen dünyayı yönetebilirsin" der. Nick bu yeteneğini öncelikle Darcy'yi yenmek için kullanacaktır. Darcy'nin düşüncelerini duyduğu için onun yapacaklarını ondan önce yapmaya başlar amacı genel müdürün gözünde Darcy'yi işe yaramaz bir konuma düşürmektir. Ancak Nick Darcy'yi bertaraf etmek için uğraşırken bu süreç içinde Darcy ile Nick yakınlaşır. Bu yakınlaşma romantik aşk mitinin 'O'nunla tam olma özelliğindeki bütünleşme anlamını taşır. Bu bütünleşme en net şekilde beraber Nike'ın kadın ürünleriyle ilgili kampanyasına teklif hazırladıkları sırada ortaya çıkar. Sanki ortaya çıkardıkları işin başarısı Nick'in Darcy'nin düşüncelerini okumasıyla olmuş gibi gözükse de aslında kampanyanın sloganını beraber üretirler. Ortaya çıkan büyük başarı bütünleşmelerinin ürünüdür.

Nick kadınların düşüncelerini duymaya başladığında iş yerinin kafeteryasında çalışan Lola'yı baştan çıkarmak için kullanır. Bu süreç içinde Lola'yla da özel vakitler paylaşır ancak düşüncelerini okuduğu başka kadınlardan Darcy'nin iç dünyasından etkilendiği gibi etkilenmemesi 'onunla tam olma'nın biriciklik anlamını ortaya çıkarır. Nick Darcy'nin iç dünyasını keşfettikçe ve Darcy ile bütünleştikçe duygusallaşmaya başlar hatta televizyon programları seyrederken ağlamaklı olur. Nick'in duyarlılık anlamında dönüşümü aslında derinde her zaman var olan şefkatinin açığa çıkması şeklindedir. Bu dönüşüm süreciyle kadınları anlamaya başladığı için iş yerindeki kadınları cesaretlendirerek onlara erkek arkadaşlarıyla ilgili doğru tutumlar geliştirmekte destek olur. Asistanının erkek arkadaşıyla ilişkisi Nick'in tavsiyeleri yönünde olumlu gelişir ve evlenmeye karar verirler. İş yerindeki intihar eğilimli dosyacı kız Erin'in işe gelmediğini fark ettiği anda Erin'in kendine bir şey yapmasından korkar ve kızın evine gider. Nick'in Erin'i önemsemesi ve ona değer vermesi Erin için büyük anlam ve önem taşır ve

Erin'in mutluluğuna büyük katkıda bulunur. Filmin anlatısına masalsı bir anlam ekleyen, Nick'in kadınların düşüncelerini duyması mucizesi işlevini görmüştür, Nick bu mucize sayesinde Darcy ile bütünleşmiş ve kadınları anlayan bir erkeğe dönüşmüştür. Erin'i kurtarmaya giderken Nick'i yıldırım çarpar ve Nick artık kadınların düşüncelerini duyması durumu ortadan kalkar. Aynı zamanda Nick'in kızıyla da ilişkileri çok düzelir ve Nick'in dönüşümü sonucunda kızı Nick'e her zaman adıyla hitap ederken ona ilk kez 'baba' der.

Nick'in şefkati ile Darcy yalnızlığından kurtulur. Bir gece ikisi de geç saatlere kadar ajansta kendi odalarında çalışmaktayken Nick eve gitmek üzere çıktığında Darcy'nin de ajansta olduğunu fark eder. Nick Darcy'nin yanına gelir ve Darcy'nin düşüncelerini duyarız. "İyi ki geldin, kendimi çok yalnız hissediyordum." diye içinden geçirir. Nick ve Darcy'nin yavaş yavaş yakınlaşma süreçlerinde bir akşam beraber şeyler içmeye çıkarlar. Bu ilk kez iş dışında beraber çıkışlarıdır. O gece Darcy gelişen samimi sohbetin etkisiyle "Eski kocam beni sevmemişti" diyerek özel alanını paylaşan bir cümle kurar. Önce bunu söylediğine pişman olur sonra evliliğinde olanları anlatır. Darcy eski kocasıyla beraber çalıştıklarını başta her şeyin iyi olduğunu sonra rekabet devreye girince her şeyin alt üst olduğunu ve sonuçta boşandıklarını anlatır. Aslında Nick de Darcy'nin yeteneklerini ve başarılarını başta kıskançlıkla karşılamıştır ama Nick Darcy'yi tanıdıkça onun üstün niteliklerine hayranlık duyar ve Darcy'nin çok yetenekli ve başarı bir kadın olduğunu kabul eder, artık Darcy'nin becerilerini kendisi için bir tehdit olarak görmez. Nick Darcy'ye yaptığı haksızlığı telafi etmek için ajanstan izin almak ister. Darcy bir erkeğin kendinden daha başarılı bir kadın istemeyeceği genel kabulünün acısını çekmiş bir kadın olarak betimlenir. İşinde çok başarılıdır ama özel hayatında mutlu olamamıştır, bu mutsuzluk Darcy'nin hayatındaki eksik kısımdır. Darcy romantik aşk sayesinde yalnız ve bir başına olma halinden çıkar ve Nick ile bütünlenir.

Olaylar akışı içinde Darcy kendine çok güzel bir ev alır ve bunun heyecanını ilk Nick'le paylaşır. Nick'e benimle gel sana bir şey göstermek istiyorum diyerek ofisten çıkarır ve yeni aldığı eve götürür. Boş evde dans

ederler, romantik bir gece geçirirler. Nick'in kadınlara karşı onları etkilemek amaçlı samimiyetsiz çapkın tavırlı davranışları Darcy ile tamamen değişmiş yerini duygusal ve hayranlık dolu ve samimi bir yaklaşıma bırakmıştır.

Filmin anlatısı Nick'e odaklı bir şekilde gelişmiştir. Darcy ve Nick arasında gelişen romantik aşk Nick'i olumlu yönde dönüştürmüş ve değiştirmiştir.

Nick Darcy'ye âşık olunca Darcy'ye yaptığı haksızlık sebebiyle ajanstan uzun süreli ücretsiz bir izne ayrılmak ister. Ancak bu kararını açıklamak için genel müdüre gittiğinde Darcy'nin işten kovulduğunu öğrenir. Genel müdürü Darcy'yi geri işe alması için ikna eder ancak Darcy'ye telefonla ulaşılamamaktadır. Pappenheim günümüz batı toplumundaki bireylerin durumunu anlatırken başarıya odaklı yalnız karakterler olan Nick ve Darcy'nin hikâyesindeki birbiri olmadan eksik olmanın anlamını ifade etmektedir. "Bireyler birbirlerinden o kadar ayrı ve tecrit edilmiş durumdadırlar ki sadece birbirlerini belirli amaçlara yönelik araçlar olarak kullanabildikleri zaman temas kurmaktadırlar: İnsanlar arasındaki bağlar çıkara dayanan beraberliklere, tam kişilerin değil özelleşmiş bireylerin beraberliklerine bırakmıştır yerini" (2002:72). Darcy ve Nick birbirlerini tanımadan önce bu çıkar ilişkileri içinde sevgisiz yaşamışlardır. Birbirlerinde buldukları bütünlenme onları bu mutsuzluktan kurtarır. Ayrı düştükleri takdirde eksiklik salt birbirlerinin yokluğu değil, dünyayla bütünleşebildikleri o özel alanın yokluğu olacaktır.

Nick Darcy'ye, ona başta kötü niyetle yaklaştığını ama onu tanıyınca ona âşık olduğunu anlatmak istemektedir. Saat gecenin biri olmuştur Nick evinde dolanıp durmaktadır ve sonunda Darcy'ye gitmeye karar verir. Filmde Darcy ve Nick uzun süreli bir ayrılık yaşamazlar. Fakat beraber tam olma durumunu kaybetmeleri ihtimali filmin akışında kısa bir süre için yaşanır ve "onsuz eksik kalma"nın tüm anlamı o ana yüklenmiştir. Aralarında gelişmiş olan yakınlık konusunda Nick samimi olsa da Darcy'nin işinden olmasına sebep olmuştur. Filmin metninde Darcy Nick'i affetmezse "onsuz eksik

kalma" durumu ortaya çıkacaktır. "Onsuz eksik kalma"nın tüm anlamı Nick'in Darcy'ye her şeyi itiraf ettiğinde söylediklerinde vurgulandığı görülmektedir.

Kurtarılma "...ve sonsuza dek mutlu olmak"

Nick Darcy'yi yeni evinde bulur ve işe geri alındığını söyler.

DARCY: Yapmam için beni işe aldığı görevleri yerine getiremedim, beni kovduğu için ben bile onu suçlamıyorum.

NICK: Ya sana işe alındığında yapman gereken her şeyi yaptığını söylersem. Her şeyi. Ama sana sabotaj yapan biri vardı, beynini kurcalayan, fikirlerini çalan biri, sen onun çaldığını bile fark etmedin. Hiçbir şeyin farkına bile varmadın canım.

DARCY: Bu nasıl mümkün olabilir ki?

NICK: İnan bana bu mümkün.

DARCY: Kim bu kadar kötü bir şey yapabilir?

NICK: Ben yaparım. Köşe ofisi benim olacaktı. Sen gelip benim almam gereken mevkiye oturunca senin benden daha iyi olman benim için bir şey değiştirmedi yani bana göre orası benimdi ve o ofisi geri alıncaya kadar her şeyi yapacaktım. Yapılabilecek en kötü şekilde senden faydalandım. Tabi sen hiçbir şeyin farkında değildin. Aklına böyle kötü şeyler gelmezdi senin, benim gibi birinin gelebilirdi ancak. Ama problem şu, senin altına çukur kazarken hakkında her şeyi öğrendim Darcy ve seninle ilgili öğrendiğim şeyler gerçekten gözümü kamaştırdı. Demek istediğim dünyam değişti. Hayatım değişti. Şu senin eski kocan var ya hani senin sadece sen olmanın bedelini hissetmene sebep olan, senin bence aşka ihtiyacın var. Geçen gece bana söylemeye çalıştığın şey bu değil miydi? Aşkı hissedemediğin zaman kendini tam olarak hissedemediğin. Senin hakkında öğrendiklerim ne kadar zeki olduğun ve ne kadar iyi olduğun, her şey seni daha çok istememe sebep oldu. Her şey. Görünüşe göre saat sabahın birinde

burada durmuş kahramanca seni kurtarmaya geliyorum ama işin gerçeği kurtarılması gereken kişi aslında benim. Keşke aklından geçenleri okuyabilseydim

DARCY: Ben düşünüyordum. Bütün söylediklerin doğruysa ve ben işimi geri aldıysam sanırım sen kovuldun

NICK: Ben bu açıdan hiç düşünmemiştim. Hak etmediğim için değil, hak ediyorum. Şimdi sana kurtarılmam gerektiğini söylediğim için biraz daha mahcup oldum.

DARCY*:Hepsi bu mu?*

Nick böyle olmasını istemezdim. Böyle olmasını hiç istemezdim

Seni kovmam gibi küçük bir mesele bu düşüncene mani olmayacak mı? İlk reaksiyonumun ne olması gerektiğini bilmiyordum. Hey yeni bir haber yanlış yola saptım. Eğer sevdiğim adamın kurtarılmaya ihtiyacı varsa ve ben onun kapımdan çıkıp gitmesine izin verirsem bu ne tür bir şövalyelik olur ki?

NICK*: Kahramanım*

Ve öpüşürler.

Romantik aşk ile kurtulma filmde açık bir söylemle karşımıza çıkar. Darcy ve Nick öpüşürlerken fonda *Day and Night* isimli şarkı çalmaktadır. Şarkının sözleri *You're the one* sen 'O'sun diyerek başlar. 'O' biricik kişiyle kavuşarak sonsuz mutluluğa ulaşmak şarkının bu sözleri ile de ifade edilir.

Filmin metninde liberalizmle gelişmiş olan başarı odaklı yaşamların bireyleri rekabet ile birbirinden uzaklaştırıp nasıl yalnızlaştırdığı ve hayatlarını anlamsızlaştırdığı ve filmin kahramanlarının bu çıkmazı romantik aşk ile kırdıkları vurgusu ortaya çıkmaktadır. Kendine odaklı yaşamanın yarattığı yalnızlığı ve sevgisizliği erkek kahramanda daha belirgin bir şekilde işlenmiş olduğundan kurtarma eylemi kadına yüklenmiştir. Bu kurtuluş romantik aşkın "sonsuza dek mutlu" olup acılardan kurtulma anlamı ile karşılıklı bir kurtuluştur. Kadın kahraman da başarı odaklı hayatın yalnızlığı ve

sevgisizliğinden romantik aşk ile, erkek kahramanın kurtarıcılığı ile kurtulmuştur. Kadın kahramanın kurtarıcı konumunun daha belirgin vurgulanması kamusal alanda, iş hayatında kadının günümüz metropollerindeki konumunu olumlar niteliktedir.

Öpüşme

Filmin anlatısında öpüşme Darcy ve Nick'in romantik aşk yaşadıklarını ifade eden bir anlam yüklenir. Bu anlam aynı zamanda kendi bireysel yaşamlarında yalnızlaşmış ve diğer insanlarla yakınlık kurmaktan uzaklaşmış olan âşıkların hayatlarında güçlü bir yakınlık kurduklarını sembolize eder. Darcy ve Nick ilk kez bir şeyler içmek için dışarı çıktıklarında Darcy başarısız ilk evliliğinden bahsederken Nick Darcy'nin doğruluğunu ve dürüstlüğünü, her zaman aklından geçeni söylüyor olmasını büyük bir hayranlıkla takdir eder tanıdığı en muhteşem kadınlardan biri olduğunu söyler, bunun üzerine Darcy Nick'i dudaklarından öper. Uzun bir süre öpüşürler. Schopenhauer'in vurguladığı noktayı ortaya koyar "sadece doğru sevilmeye değerdir" (2011:14). Öpüşme Darcy'nin ihtiyacı olan kabullenilme, Nick'in ihtiyacı olan duyarlılık anlamlarını taşır. Filmin anlatısında öpüşmenin öncülüğü kadın kahramana verilmiştir.

Film metninde kadın kahramanın öncü konumu, kurtarıcı konumu belirgin bir niteliktedir. Öpüşmede kadının aktif rolü *Pretty Woman*'dan farklıdır, *Pretty Woman*'da kadın uyuyan erkeğe yönelik aktif olmuştur ancak *What Woman Want*'ta sosyal bir ortamda, sohbet sırasında kadın erkeği öper. Filmin anlatısında kadın kahramanın girişken ve öncü aktif konumu romantik aşkın öpüşme kodunda da vurgulanmaktadır. Öncü aktif kadın kahraman olmakla birlikte filmin metninde öpüşme romantik aşk ile hayat bulmanın anlamını vurgular bir nitelik taşımaktadır.

Kadın kahraman ve erkek kahramanı

Filmin anlatısında kadın ve erkeğe ait arketip kodlarda bazı değişimler

gözükmektedir. Öncelikle kadın kahramana yüklenmiş olan arketip pasiflik özelliği tamamen dönüşüme uğramış ve filmin anlatısında Darcy'nin aktifliği ve kamusal alandaki aktif başarıları olumlanmıştır. Bu olumlanma romantik aşkın 'onunla tam olma' anlamı içinde gerçekleşir. İlk evliliğinde pasif olmamasının cezasını çekip "kendi olmanın bedelini" hissetmiş olan Darcy'nin üstünlüğünü ve öncü olma becerisini Nick onaylar ve Darcy'nin iş hayatında kendi yöneticisi olarak kalmasını memnuniyetle rahatsız olmadan kabul eder. Nick'e telefonla arayıp çıkma teklifinde bulunan da Darcy olmuştur ve Nick ve Darcy bu sayede ilk kez iş dışında görüşmüşlerdir. Bu görüşmede Nick'i dudaklarından öpen de Darcy'dir. Filmin anlatısında kadın kahramana her anlamda öncü ve aktif bir rol yüklenilmiştir.

Erkek kahramanın öncü ve aktif arketipi de değişime uğramış ve filmin anlatısında bir erkek için hayatta duyarlılık, insanlara yardımcı olma gibi değerli anlamlar olduğu vurgulanmıştır. Erkek öncü ve keskin karakterinden sıyrılıp duyarlı ve faydalı anlamda aktif bir kimlik kazanmıştır. Erkek kahraman öncü kadının kahramanın kurtarıcı kimliğini olumlar.

3.3.3. ***Sex and the City*** **Filminde Romantik Aşk Söylemi**

Filmin Öyküsü

Film aynı isimli televizyon dizisinin sinema filmidir. Konu dizi sürecinde gerçekleşmiş olan olayların devamı olarak işlenmiştir. Dizide Carrie, Charlotte, Miranda, Samantha isimli dört bekâr New York'lu kızın aşk arayışları işlenmiş ve sonunda hepsi sürekli birliktelik yaşayacakları eşler bulmuşlardır. Miranda erkek arkadaşı Steve'den hamile kalınca onunla evlenmiş, Charlotte ikinci evliliğinde hayatının aşkını bulmuş, Samantha erkek arkadaşı Smith'le Hollywood'a taşınıp beraber yaşamaya başlamıştır. Hikâye bu kızlardan Carrie'ye odaklıdır. Carrie her zaman büyük bir aşk aramış ve sonunda John'u bulmuş onu Mr. Big olarak nitelendirmiştir. Filmde Carrie ve John üç yıldır romantik aşkla süren bir birliktelik yaşamaktadırlar. Carrie ve John beraber yaşamaya karar vermişledir ve bunun için

taşınacakları yeni bir ev bakmaktadırlar. Aradıkları gibi bir ev bulmaları ile hayat paylaşmakla ilgili maddi bazı meseleleri konuşurlarken Carrie alacakları evin John'un evi olacağını ve yasal olarak evli olmadıkları için yasal olarak kurdukları hayatta hak sahibi olmayacağını gündeme getirmesiyle evlilik kararı verirler. Başlangıçta 75 beş kişilik olması planlanan sade düğün, Carrie'ye Vogue dergisi tarafından yapılan teklifle toplum önünde büyük bir kutlamaya dönüşür. John bu gelişmelerden dolayı büyük rahatsızlık yaşamaktadır ve sonuçta John'un düğün günü düğüne gelmez. Carrie'nin yaşadığı büyük hayal kırıklığı ile ayrılan çift altı ay sonra tesadüf sonucu tekrar birbirlerine kavuşur ve evlenirler.

Filmde Zaman ve Uzam

Film 2007-2008 New York'ta geçmektedir. Film New York'un zengin muhitlerinde, şık restaurantlarında geçer. Filmde romantik âşık üç yıldır beraberlik sürdüren Carrie ve John'un evlenmeye karar vermeleri ve John'un düğün günü düğüne gelmemesiyle ayrılan ayrı geçirdikleri altı aylık süre sonunda tekrar bir araya gelen çiftin süreci işlenir.

Filmin Karakterleri

Carrie Bradshow (Sarah Jessica Parker): 40 yaşında ünlü bir yazar

John James Preston – Mr. Big (Chris Noth): Carrie'nin beraber yaşamaya karar verdiği erkek arkadaşı. Yakışıklı, zengin, iyi nitelikli işinde başarılı bir erkek.

Samantha Jones (Kim Cattrall): Carrie'nin en yakın üç kız arkadaşından biri, başarılı bir oyuncu menajeri. Menajerliğini yaptığı erkek arkadaşı Smith yaşça kendinden küçük, başarılı ve çok yakışıklı bir aktördür. Samantha kemoterapi gördüğü sırada Samantha'ya çok destek olmuştur, çiftin ilişkileri o dönemde derinleşmiştir. Ancak Samantha kendini bu ilişki tarafından çok kısıtlanmış hissetmeye başlar ve Smith'den ayrılmaya karar verir.

Charlotte York (Kristin Davis): Carrie'nin en yakın üç kız arkadaşından biri hayattaki en birinci isteği olan mutlu evlilik olan Charlotte bu isteğini gerçekleştirmiştir. Çocuk yapamadıkları için bir çocuk evlat edinmişlerdir.

Filmin öyküsü içinde Charlotte hamile kalır ve hayallerindeki yuvaya sahip olup eksiksiz bir mutluluğa kavuşur.

Miranda Hobbes (Cynthia Nixon): Carrie'nin en yakın üç kız arkadaşından biri. Miranda başarılı bir avukattır. Mesafeli ve duygusallığını dışa vurmayan soğukkanlı biridir. Duygusal bir yakınlık kurmadan sekse dayalı ve duygusal anlamda mesafeli bir beraberlik yürüttüğü Steve'den hamile kalınca Steve'le evlenir ve hiç de tahmin etmediği bir şekilde kendi çocuklu bir aile yaşantısının içinde bulur. Filmin öyküsünde Miranda ve Steve'in 6-7 yaşlarında bir oğulları vardır. Uzun süreli bir birlikteliğin heyecanını kaybetmesinin bazı sonuçlarını yaşamaya başlamışlardır. Miranda bu sorunları evliliğe bağlar. Bu sorunlar öyle bir boyuta gelmiştir ki Steve bir hata yapar ve Miranda'yı bir gecelik bir ilişki ile aldatır. Miranda Steve'i affetmemeye kesin kararlıdır. Aylar sonunda Carrie Miranda'ya bir tartışmada Steve'e bir şans vermemesini çok aptalca bulduğunu söyleyince Miranda Steve'le aile psikoloğuna gitmeye karar verir. Aldıkları terapi sonucunda ilişkilerinde karar verirlerse geçmişi tamamen geride bırakıp yeniden başlamak üzere New York'ta ünlü bir köprüde buluşma günü ve saati belirlenir. Miranda da Steve de buluşmaya gelmiştir, gözyaşları içinde öpüşerek birbirlerine kavuşurlar.

Louise (Jennifer Hudson): Carrie'nin asistanı. Carrie ayrılığının ardından yeni hayatını kurmak üzere işlerini organize etmekte kendine yardımcı olacak birine ihtiyaç duyar. Bunun üzerine şefkat dolu iyi kalpli Louise asistanı olarak hayatına girer. Louise peri masallarındaki iyi kalpli prensese zorluğa düştü anda ortaya çıkıp yardımcı olan perileri ya da insanları temsil eder niteliktedir. Carrie'nin her işini kolayca halleder ve hayatını çok kolaylaştırır ama esas hayat dolu iyi kalbi ve Carrie'ye olan desteğiyle Carrie'nin hayata umutla tekrar bağlanmasını sağlar.

Steve Brady (David Eigenberg): Miranda'nın kocası, iyi kalpli, iyi bir eştir. Miranda'yla evlilikleri sırasında rutin hayatın sonucu olarak yaşadıkları bazı soğukluklar sebebiyle bir hata yapar ve Miranda'yı aldatır. Kendini affettirmek için çok çaba gösterir ve sonunda evliliğini geri kazanır.

Smith Jerrod (Jason Lewis): Amanda'nın beraber Hollywood'a taşındığı ve beraber yaşadığı erkek arkadaşı. Çok yakışıklı ve başarılı bir oyuncu.

Harry Goldenblatt (Evan Handler): Charlotte'un kocası çok şefkatli, iyi kalpli ve Charlotte'i her anlamda mutlu eden ideal bir kocadır.

3.3.3.1. Olaylar: Eylemler ve Olanlar

Carrie'nin dış sesi New York'ta alış veriş yapan genç kızların görüntülerinin üstünde duyulur.

> CARRIE-DIŞ SES: *Her yıl yirmi küsur yaşlarındaki kızlar New York'a iki şeyi bulmak için gelir. Marka ve aşk. Yirmi yıl önce ben de onlardan biriydim. Marka konusunda ustalaştıktan sonra aşk arayışına konsantre oldum. Konu aşklara gelince çakma (sahte) aşkları fark etmenin o kadar kolay olmadığı anlaşıldı. Bu yüzden anlamak için yardıma ihtiyacınız var. Büyük bir yardıma. Bu yardımın adı Charlotte York, Miranda Hobbes ve Samantha Jones. Benim adım Carrie Bradshaw. Ben bir yazarım. Yıllar boyunca, bekâr kız arkadaşlarım tesellim oldu ve ayrıca ekmek param.*

Carrie yazdığı kitaplarda kız arkadaşlarının ve kendisinin aşk hikâyelerini konu almıştır. Carrie filmin girişindeki anlatıcı konumunda önce üç kız arkadaşının özel hayatlarında neler olduğunu özetler sonra kendini anlatmaya başlar.

3.3.3.1.1. Olay Akışında Romantik Aşk Mitinin Kodları

İlk Görüşte Aşk

Filmin üç yıldır birlikte olan Carrie ve John'un beraber yaşamak üzere satın alacakları evi görmeye gitmeleri ile başlar. Dolayısıyla ilişkilerindeki ilk görüşün anlamı Carrie'nin filmin başında dış ses olarak John'la tanışmasını anlatmasıyla işlenir.

CARRIE- DIŞ SES: *Bana gelince ben büyük bir şey arıyordum. Mr. Big.*

Carrie aradığı o büyük aşkı bulmuştur. Carrie'nin dış sesiyle anlatı devam ederken Carrie ve John'un ilk tanışma görüntüleri geçer. İlk bakışta 'O'nu fark etme ve büyülenilmiş bir anın betimlenmesini görürüz. İlk bakışta aşk daha ağırlıklı olarak kadın kahramanın gözünden tanımlanmıştır. İlk görüşte aşkın öncü aktifi kadın kahramandır. Filmin öyküsü Carrie ve John'un tanışmaları dönemini içermez ancak geçmişe ait görüntülerde Carrie ve John'un arasındaki aşkın, romantik aşkın ilk görüşte aşk özelliğini taşıdığını görülmektedir.

Filmin başlangıcında Carrie'nin filmdeki anlatıcı rolüyle konuşurken Carrie ve John'un ilk öpüşmesi beraber anlarının görüntüleri geçmektedir. Carrie'nin John için özel olduğunu anlamayı isteğine dair anları görürüz. O anlara ait görüntüler akarken Carrie iç ses olarak "*Just tell me I'm the one*- Bana 'O' olduğumu söyle" der. Geçmiş görüntüler ile birbiri ardına çeşitli anılar gösterilir ve John Carrie'ye "*Carrie you're the one*- Carrie sen 'O'sun" der.

Onunla Tam Olmak / Onsuz Eksik Kalmak

Romantik aşkın âşıkların tanışmasının hemen ardından gelişen 'onunla tam olma' durumu da filmin öyküsü Carrie ve John'un birlikteliklerinin üçüncü yılında başladığından anlatıda 'onunla tam olmak' detaylı çözümlenebilecek bir nitelikte işlenmemiştir. Ancak Carrie ve John'un aşkının romantik aşkın "onunla tam olma" özelliğini taşıdığı filmin başlangıcında ifade edilir.

CARRIE-DIŞ SES: *Hayatımdaki tüm diğer bölümlere rağmen hiçbiri yeterince büyük değildi. Mr. Big bana "sen O'sun" diyene kadar. Ve işte ben 'O'ydum.*

"Sen 'O'sun" cümlesi romantik aşkın 'onunla tam olma' ve 'O'nun biricikliği anlamını içerir.

Filmin başlangıcında Carrie John'la buluşmak üzere yürümektedir.

Carrie'nin anlatıcı konumdaki dış sesi görüntünün üstünde son cümlelerini söyler.

CARRIE- DIŞ SES: *Üç kitap ve üç yıl sonra hala o dört bekâr kız gibi hissediyoruz. Her ne kadar zaman izlerini bıraktıysa da aynen olduğum gibi kalmayı başardım. Âşık.*

Film üç yıldır birlikte olan Carrie ve John'un buluşması ile başlar. Carrie ve John birlikte yaşamaya karar vermişlerdir. Beraber yaşayacakları evi John satın alacaktır. Bakmaya gittikleri ev çok kötü bir evdir, emlakçı aynı binada çok pahallı ama çok güzel bir daire olduğunu söyler ve almayı düşünmeyerek sadece daireyi görmeye çıkarlar. Carrie daireyi gördüğünde büyülenir ve Carrie'nin mutluluğu karşısında John imkânlarını zorlayacak da olsa evi almaya karar verir. John'un Carrie'ye yaşanası mutlu bir ortam sağlaması romantik aşkın "onunla tam olma" anlamını içerir. Carrie'nin hayat doluluğu ve heyecanı, yuvanın canlı ve neşe dolu olmasını sağlayacağını vurgular, bu da soğukkanlı ve mesafeli bir karakteri olan John için tamamlayıcı bir anlam taşımaktadır.

Evi almaya karar vermelerinin ardından Carrie, Miranda, Charlotte ve Samantha ile buluşur. Blair adlı bir modelin mücevherlerini satışa çıkardığı bir açık arttırmaya katılacaklardır. Carrie'nin anlatıcı dış sesi Blair hakkında bilgi aktarır.

CARRIE - DIŞ SES: *Blair garsonluktan modelliğe, oradan oyunculuğa, oradan da bir milyarderin sevgililiğine geçiş yapmış ve bir gün işler değişmiş kendini sokakta buluvermişti. Bir açık arttırmada mutlu günlerinden kalma mücevherlerini satıyordu.*

Açık arttırma bitince Blair'in arkadaşlarından biriyle sohbet ederler.

BLAIR'İN ARKADAŞI - *Açık arttırma çok üzücü geçti ne tuhaf ama çok mutluydular.*

MIRANDA: *Bitene kadar*

BLAIR'İN ARKADAŞI: *Evet. Hepimiz ona evlen dedik ama o bizi dinlemek istemedi, adam üç kez evlenip boşandığı için çok üstüne gitmiyordu. Sonra bir gece eve geldiğinde adam onu kapı dışarı etti. Kalacak tek bir yeri bile yoktu, utanç verici, on yıldan sonra. Akıllı bir kızdı âşık olana kadar.*

Carrie bu hikâye sebebiyle kendiyle ilgili kaygıya kapılır. Carrie John'a kendi evini satıp alınacak yeni eve katkıda bulunmak istediğini, yeni alınacak evin John'a ait olacağını ve evli olmadıkları için beraber kuracakları hayatta hak sahibi olamayacağını kendini güvence altına almak istediğini belirtir. Bunun üzerine

JOHN: *Evlenmek ister misin?*diye sorar

Carrie şaşırmıştır

CARRIE: *Sen?*

JOHN: *İsteğin buysa seninle evlenirim*.

CARRIE: *Senin isteğin ne?*

JOHN: *Benim istediğim sensin*.

Carrie gülümser ve bir anlaşma yapar nitelikte duygusallık içermeyen bir şekilde evlenmeye karar verirler. Horkhiemer "Evlilik, artık sadece toplumsal aygıt içinde kullanışlı bir uyum sağlama aracı olarak görülmektedir" demiştir (2005:133). Bu karar verme biçimi tam da Horkhiemer'ın tanımına uyar. Carrie kızlara evlilik kararını açıklarken şunları söyler:

CARRIE: *Şu romantik diz çökme klişesi falan yoktu, sadece hayatının geri kalanını birlikte geçirmeye karar veren iki yetişkin vardı.*

Carrie'nin aşkından düştüğü şüphe sebebiyle garanti anlamı yüklenmiş olan bu evlilik kararı, âşıkların aynı Eros ve Psykhe gibi ayrı düşmelerinin zeminini hazırlar. Bu evlilik kararı romantik aşk ile sonsuz mutluluğa erişmenin tablosunu çizmez. Carrie'nin güvence kaygılarına çözüm niteliğinde John için olsa da olur olmasa da olur bir anlam taşımaktadır.

Başlangıçta 75 kişilik bir kokteyl ve sade bir kutlama planlamışlardır fakat Vogue dergisinden tüm büyük markaların gelinlikleriyle yapılacak bir fotoğraf çekimi ve bir röportaj teklifi gelir. Carrie bu teklifi geri çeviremez. Carrie gelinlikler arasından birini çok beğenir ve filmin anlatısında masallarla anlatılagelen sonsuz mutluluğa ulaştıran evlilik hayalinin anlamı o gelinliğe yüklenir. Bu gelinlik Carrie'ye hediye edilir. Evlilik kararını aldıklarında gelinlik giymeyi düşünmemiş ve düğün töreni için beyaz bir ceket ve etek takım satın almış olan Carrie için bu gelinlik peri masallarındaki gibi bir düğünü temsil etmektedir. Oysaki verdikleri evlilik kararı o hayalle ilgili hiç bir anlam taşımamaktadır. Bu çelişki John'da büyük bir baskı yaratmaya başlar. 75 kişilik tören 200 kişiye çıkmış ve Carrie düğün için özel bir salon kiralamıştır. Düğün töreni medya aracılığıyla toplumun gözleri önünde yapılacak gösterişli büyük bir kutlamaya dönmüştür. Bu gelişmeler sonucunda John çok rahatsızdır. Düğünden bir kaç gün önce tartışırlar.

JOHN: *Bu benim üçüncü evliliğim. Tüm bunlar beni ne konuma düşürür?* Diye sorar.

John belediyeye gidip sadece imza atarak evlenmenin kendisi için yeterli olduğunu çünkü kendisinin tek isteğinin Carrie olduğunu söyler.

Düğün günü yaklaştıkça John'un gerilimi ve rahatsızlığı artar. Düğünden bir gece önce bekârlığa veda gecesinde Miranda kocası Steve tarafından aldatılmış olmanın mutsuzluğuyla zaten bu büyük tören sebebiyle evlilik konusunda kafası karışmış ve baskı altında hisseden John'a "sizin ikinizin evlenmesi tam bir çılgınlık. Evlilik her şeyi mahvediyor" der. Miranda aynı Psykhe'nin kız kardeşleri gibi Carrie ve John'un mutluluğuna şüphe girmesine sebep olur ve istem dışı bir şekilde onları ayrılmasına sebep olacak bir zarar verir. Bekârlığa veda partisinin ardından John kendi evine Carrie kendi evine gider. Gece John Carrie'yi arar ve evlenmekle doğru yapıp yapmadıklarını sorar, ilişkiyi kaybetmek istemediğini söyler. Carrie John'un yemin konuşması sebebiyle bu kadar gerildiğini düşünür ve bu konuda onu sakinleştirecek öğütler verir ve en son şunları söyler

CARRIE: *Unutma sadece ikimiz.*

Filmin anlatısında çok pahallı markalara ve pahallı mobilyalara sahip olmanın önemi işlenmektedir. Film markalarla kimlik elde etmeyi olumlayan ve zenginliği üstün bir değer olarak sunan bir anlatıyla kapitalizmi yüceltiyor olmakla beraber kapitalist toplumdaki tek-boyutlu düşünce ve davranış kalıplarının özel hayattaki sıkıntılarına bir eleştiri getirir. Evlilik konusunu bu kalıplardan çıkarıp toplumsal boyutlarından arındırıp sadece o iki insana özel bir kavram haline getirir. "Ürünler birer reklam olmaya son vermekte, birer yaşam yolu olmaktadırlar. Bu iyi bir yaşam yoludur – öncekinden çok daha iyi- ve iyi bir yaşam yolu olarak, nitel değişime karşı direnmektedir. Böylece bir *tek-boyutlu düşünce ve davranış* kalıbı doğmaktadır" (Marcuse, 1990:9). Carrie ve John'un düğün töreninin böyle büyük bir olay haline gelmesi ile John'un bu düğüne yön veren tek boyutlu davranış yaklaşımlarına uyumlanamamış ve kendi olma isteği ile bu kalıp arasındaki çelişkide sıkışıp kalır. Düğün günü Carrie'yi defalarca arar ama ulaşamaz ve olması sonunda törenin yapıldığı binaya gitmek için arabadan inemez düğün günü düğün töreninin yapıldığı salonun kapısında arabadan inemez ve gider. Carrie John'un gelmediğini öğrenince John'u arar ve John "yapamayacağım" der. John bu telefon konuşmasından sonra pişman olup hemen geriye dönüp düğüne yetişmeye çalışsa da Carrie salonu çoktan terk etmiştir yolda karşılaşırlar, Carrie öfkeyle John'a saldırır ve vurmaya başlar, John "panik olmuştum ama şimdi hazırım" dese de Carrie onu duymaz dönüp gider. John Carrie'nin arkasından gidip konuşmaya çalıştığında da kızlar engel olur. Tüm bunlar erkeğin bu evlilikte yeterince inisiyatif almamış olduğunu vurgular niteliktedirler. Eğer ki inisiyatifi tam eline alsa John bu durumu düzeltebileceği düşünülebilir ama John'un çabaları yetersiz kalır ve durum düzelmez ayrılırlar.

Carrie ayrılığın acısının üstesinden gelmeye çalıştığı bir süreç yaşamaktadır. Bir gün Charlotte'in kızına masal okumaktadır. Okuduğu masal Sindrella masalıdır. Carrie, Lilly'ye şunları söyler:

CARRIE: *Bunun sadece masal olduğunu biliyorsun öyle değil mi hayatım. Yani işler gerçek hayatta her zaman böyle yürümez. Şimdiden öğrenmelisin diye düşündüm.*

Filmin anlatısında bu sahne ile gerçek hayatta aşkın peri masallarındaki gibi yaşanmadığı çelişkisiyle birlikte, aşkın masallardaki gibi olması özlemi vurgulanmaktadır. Carrie'ye göre Eğer ki John kendisini düğün günü yüz üstü bırakmasaydı aynen bu masallardaki gibi bir düğünle aşkının mutlu sona erişmiş olacağına inanmaktadır. Bu sahnede Carrie için bu rüyadan mahrum kalmışlık, John'un gitmesiyle kaybettikleri ve John'un kaybıyla hissettiği eksiklik işlenmektedir.

Asistanı Louise'le eşyalarını yerleştirirlerken aralarında şu diyalog geçer:

LOUISE: *Onu özlüyor musun?*

CARRIE: *Her gün... Çok garip biliyor musun aslında hiç ağlamadım.*

John ve Carrie'nin ayrılalı geçen zaman içinde Carrie'nin John'suz eksik kalmışlık hissini hiç değişiklik olmadığını Carrie'nin John'un eksikliğini hissettiğini vurgular. Ancak Carrie yaşadığı üzüntüyü ve mutsuzluğu bir kenara bırakıp hayatına devam etmek için elinden geleni yapmaktadır.

Carrie'nin asistanı da hayatının aşkı olduğunu düşündüğü Bill tarafından terk edilmiş Bill Louis'i sevdiğini ama onun o özel kadın olmadığını söylemiş. Louis "Neyse ne. Asla aşktan vazgeçmeyeceğim çünkü aşk her şey demektir" der. Diyalogda romantik aşka yapılan vurgu romantik aşk olmazsa eksik kalınacağının anlamını içerir.

Carrie ve Charlotte mağazaları dolaşırlarken Charlotte hayattaki korkularını paylaşırken şunları söyler:

CHARLOTTE: *İstediğim her şeye sahip oldum, çok mutluyum ama korkuyorum. Çünkü kimse istediğine sahip olamıyor. Mesela sen, mesela Miranda, çok iyi insanlarsınız ama başınıza gelenlere bakın tabi ki benim başıma da kötü bir şey gelecek*.

Charlotte'ın bu cümlelerinde Carrie'nin aşk hayatında gerçekleşmiş olan olumsuzluğa hayatında istediklerine sahip olmadığı gibi bir anlam yüklenmektedir. Bu ifade hayatının en büyük anlamının John olduğuna işaret etmektedir. Bu cümleyle Carrie'nin John'u kaybederek mutluluktan mahrum olup eksik kalmışlığı vurgulanmaktadır.

Noel günü Carrie evde yalnızdır televizyon seyreder ve uyur. Uyurken Miranda arar ve oğlu yılbaşını Steve ile geçireceği için Miranda yalnız kalmıştır. Carrie Miranda'yı yalnız bırakmamak için saat on iki olmadan yanına yetişir. Aşkın kaybında eksik kalmış iki dost birbirlerinin yanındadırlar. Bu teselli John'un eksikliğini vurgulayan bir içeriktedir çünkü Miranda'nın tercihi her şey yolunda gitmiş olsa Noel'i Steve ve oğluyla, Carrie'nin tercihi de her şey yolunda gitmiş olsa John ile geçirmektir. Noel'de Carrie'nin burukluğu ve arkadaşında teselli arayan yalnızlığı romantik aşkın 'onsuz eksik kalma' anlamını vurgular. Noel gecesi John yalnız başına bir yerde yemek yemektedir. Etrafındaki herkes saat tam on ikide birbirlerine sarılır, sevgililer öpüşürler. John'un aklında Carrie vardır. John hüzünlü ve yalnızdır. John'un hüznü ve etraftaki neşenin yarattığı tezat ile filmin anlatısında romantik aşkın 'onsuz eksik kalma' anlamı belirgin bir biçimde açığa çıkarılmıştır.

Miranda ve Carrie sevgililer gününü de beraber geçirirler. Beraber yemek yerlerken Carrie Vogue dergisiyle yaptığı röportaj hakkında konuşmaktadır.

> CARRIE: *New York'ta boy gösterip sonunda mutlu sona kavuştuğuma inandım. Hani şu sevgi her şeyi fetheder saçmalığı, tek örnek gelinliğimin içinde hayatının aşkıyla evlenen şu bana bakın hele. Miranda o makalede bir kere bile biz demedim, bütün makale hep bence, ben, ben, ben.*
>
> MIRANDA: *Ama senin bakış açını anlatıyor*

CARRIE: *Evet kesinlikle benim bakış açım. Aynen bütün düğün sadece benim bakış açımdı ve o düğüne Big'den daha fazla önem verdim. O arabadan çıkmamasının gerçek sebebi benim.*

Carrie planlamış olduğu düğün töreninin aşklarının biricikliğini zedelemiş olan tek-boyutlu davranış kalıplarıyla şekillenmiş içeriğini fark etmiştir. Bu anlamın dışında hareket ettikleri için romantik aşkı bulmuş olan Carrie ve John ayrı düşmüş 'onsuz kalma'nın acılı, buruk sürecini yaşamış, filmin anlatısında birbirleri olmadan eksik kaldıkları anlamı işlenmiştir.

Kurtarılma "…sonsuza dek mutlu olmak"

Carrie, Charlotte'in kocası Harry John'la konuşmuştur ve Carrie'yi John'la konuşmak için bir fırsat vermesi konusunda ikna etmeye çalışır. Carrie'ye "Telefonlarını değiştirdiğin için sana telefonla ulaşamıyormuş ama sana sürekli yazmış hiç cevap vermemişsin, benden onu aramanı istediğini iletmemi rica etti" der. Carrie "bana hiç yazmadı" der. Harry "yazdığını söyledi" diye cevap verir. Carrie asistanından John'la ilgili hiçbir şey görmek istemediğini söylediğini hatırlar ve asistanının John'dan gelen mesajları ayrı bir dosyada arşivlemiş olabileceğini anlar. Şifreli bu dosyanın şifresini çözme için çalışırken şifrenin 'aşk' olduğunu tahmin eder ve dosya açılır. John ayrı geçirdikleri aylar boyunca her gün tarihte yer etmiş Napolyon, Beethoven gibi isimlerin aşk mektuplarından birini yazıp göndermiştir. Sonunda da kendi mektubu vardır. John "her şeyi berbat ettiğimi biliyorum ama seni sonsuza kadar seveceğim" yazmıştır.

Beraber aldıkları ev satıldıktan sonra teslim edileceği gün Carrie orada bıraktığı hiç giyilmemiş bir çift ayakkabısını almaya gider ve Mr.Big'i orada Carrie'nin ayakkabılarını koyduğu yerde durmakta Carrie'ye olan özlemiyle ayakkabılara bakmaktadır. Carrie içeri girer John ve Carrie birbirlerini gördüklerinde bir süre aşk ve özlem dolu bakışırlar.

CARRIE- DIŞ SES: *Bu mantık değil bu aşktı.*

Hiç bir şey söylemeden koşarak birbirlerine sarılır ve öpüşmeye başlarlar. Bu mutlu kavuşmanın ardından Carrie ve John huzur içinde yerde birbirlerine sarılmış yatmaktadırlar.

CARRIE: *Komik olan ne biliyor musun, sonsuza kadar mutlu yaşamaya karar vermeden önce biz zaten mutluyduk öyle değil mi?*

JOHN: *Aslında evlenmeye karar verme biçimimiz çok kötüydü, iş gibiydi, aşk yoktu, bir kadına o şekilde evlenme teklif edilmez.... Böyle edilir....*

John bir dizinin üstüne çöküp Carrie'nin elini tutar.

JOHN: *Carrie Bradshaw, hayatımın aşkı, benimle evlenir misin?*

Carrie evet anlamında başını sallar.

JOHN: *Taşlı yüzükler bunun için var, anlaşmayı sağlamak için bir şeye ihtiyacın var*

John Carrie'nin daireden geri almak için geldiği hiç giyilmemiş ayakkabısının tekini alır Sindrella masalındaki gibi Carrie'nin ayağına giydirir. Carrie'nin John'dan ayrı kaldığı sırada Charlotte'un kızına gerçek hayatta gerçekleşmediğini anlattığı peri masalı aynı masaldaki gibi gerçek olmuştur. Sindrella masalını temsil eden bu sahne Eros ve Psykhe mitindeki ve peri masallarındaki acıdan kurtulma '...ve sonsuza dek mutlu olma'nın tüm anlamlarını taşımaktadır.

Carrie ve John, Carrie'nin ilk aldığı markasız ceket etek takım gelinliği ile sadece şahitlerin huzurunda evlenirler. Romantik aşkla '....sonsuza dek mutlu olma' tanımı filmin anlatısında evlilik söz konusu olduğunda, evliliği toplum karşısında bir gösteriş, toplumdaki tek-boyutlu bir davranış kalıbı olmaktan çıkarıp, evliliğe sadece aşkla birbirine bağlı çiftlerin birbirlerine verdikleri kutsal bir söz anlamı yüklenmiştir.

Öpüşme

Filmin başlangıcında üç yıldır beraber olan ve birbirlerine romantik aşk ile bağlı olan Carrie ve John beraber yaşayacakları evi satın almak üzere evi görmek için dışarıda buluşurlar. Carrie'nin mutlu ve heyecanlı John'la buluşmak üzere John'a yaklaşırken filmin başında anlatıcı dış sesi şunları söyler "Üç kitap ve üç yıl sonra hala o dört bekâr kız gibi hissediyoruz. Her ne kadar zaman izlerini bıraktıysa da aynen olduğum gibi kalmayı başardım. Âşık" Buluştuklarında öpüşürler. Filmin öpüşmenin tüm anlamlarını Carrie ve John'un ilişkisine yükleyerek başlaması yönünden öpüşme filmde öncelikli ve önemli bir anlamda karşımıza çıkar. Öpüşmeleri Carrie ve John'un birbirlerine hayat verdikleri anlamını gösterir. Ayrı kaldıkları sürecin sonunda birbirlerine kavuştuklarındaki öpüşme hayatlarının ancak birbirleri varsa besleyici ve doyumlu olduğu anlamını içerir.

Kadın kahraman ve erkek kahraman

Carrie Amerika'da ünlü bir yazardır. Kadın kahraman pasif "bakire genç kız" geleneğinden koparak aktif, başarılı portre çizer. Arketip kadın kahraman yalnızca güzelliği ile ünlü olağanüstü iyi kalpliliği ve pasifliğinin yüceltilmesi ile dikkat çekerken filmin kadın kahramanı iyi ve güzel olmanın ötesinde kadın kahramana akıllı, zeki, iş hayatında çok başarılı, yetenekli ve dolayısıyla şöhretli olmak gibi bir anlam yüklenir. Kadın kahramanla ilgili önemli olan bir nokta aslında aktif ve öncü gibi görünürken onun öncülüğünde planlanan düğün gerçekleşmez. Filmin anlatısında romantik aşkla verilen bağlılık vaadi ancak erkeğin öncülüğünde gerçekleşir ve sonunda romantik aşkla kurtarıcısı sayesinde acılardan kurtulan pasif arketip kadın kahraman profilini yansıtır.

Erkek kahramanın filmin başlangıcında ilk eylemi beraber oturacakları evin alımında gösterdiği cömertlik ve kadını kapsayıcı tavırdır. Bu davranışı ile arketip kahraman erkek modeline uygunluk göstermektedir. İyi görünümlü, varlıklı ve iyi ahlaklı biridir. Arketip kahramanın özellikleriyle uygun olarak eylem öncülüğünü üstlenerek Carrie ile evlenir. John, arketip erkek

kahramana uyumlu kimliğiyle ödülünü alır, kendisi için özel olan ‘O’ kadını kazanır.

SONUÇ

Sinema toplumla etkileşim içinde, toplumda gelişmiş olan genel kabulleri ve ideolojileri içinde barındırır. Ezeli mitler, masallar ve hikâyelerle anlatıla gelen romantik aşk miti, Batıda 19. yüzyılla birlikte aile kurumunun temelini oluşturan ideolojik bir mutluluk anlamı yüklenmiştir. Sinema metropolün kuruluşuna paralel olarak doğmuş ve modern hayatın hayal dünyası olarak modern hayata derinden yerleşmiş durumdadır (Baker, 2010:235). Hollywood romantik komedilerinde özellikle 1990'dan sonra romantik aşka dair ilk anlatı örneklerinden biri olan Eros ve Psykhe mitinin ve bu mitin uzantısı olduğunu düşünebileceğimiz *Sindrella, Rapunzel, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* ve *Uyuyan Güzel* gibi peri masallarına dayalı bir söylemle bu mutluluk ideolojisini sunmaktadırlar. Çalışmada 1990 sonrası romantik komedilerinde (mutlu sonla biten romantik aşk filmlerinde) Eros ve Psykhe mitine ve peri masallarına dayalı romantik aşk mitinin metropol insanına uyarlanmış öykülerle yeniden nasıl üretildiğini ortaya koymak amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda öncelikle romantik aşk tanımlanmaya çalışılmış ve romantik aşk miti romantik aşka dair ilk hikâyeler ortaya konularak açıklanmıştır. Sternberg'e dayanarak tanımlayabileceğimiz üzere romantik aşk cinsel çekimle oluşan bir tutkunun doğru ve dürüst bir yakınlıkla birleşmesi sonucunda ortaya çıkan bir aşk biçimidir. Johnson'ın tanımıyla bu aşk biçimi kişide bir vecd hali yaratır. Bu bireyin hayatta aradığı tüm anlamları bulduğu bir bütünlenme ve mutluluk halidir. Sternberg'in belirttiği üzere tutku ve samimiyete dayalı olarak ortaya çıkmış olan romantik aşk bağlılık sözü verildiğinde tam ya da başka bir tanımla mükemmel aşka (tam aşk / consummate love) ulaşılır. Bu mükemmel aşka ulaşma durumu Batı kültüründeki romantik aşk mitinin kendisidir.

Antik Yunan'dan Batı kültürüne miras kalmış mitler Eros'u yani Aşk Tanrısı'nı dünyanın oluşumunda ortaya çıkan ilk güç olarak tanımlarlar. Eros ve insan ruhunun arasındaki ilişki (Eros ve Psykhe'nin hikâyesi) ise bir romantik aşk hikâyesidir. Eros ve Psykhe'nin mutlu sonla biten romantik aşk

hikâyesi ruhun kurtuluşunu, Tanrılar sarayına kabul edilip, kutsallığa, sonsuzluğa kavuşmasını tasvir eder. Romantik aşk mitinin etkilerini taşıyan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Uyuyan Güzel, Sindrella, Rapunzel* gibi peri masallarının ne zamandan beri anlatıla geldiği bilinmemektedir. Ancak bildiğimiz üzere masallar çocukların dünyasına ait anlatılardır. Batıda romantik aşkın tarihine baktığımızda, yetişkinlere hitâp eden anlatılardaki romantik aşk mitinin ilk kez ortaçağda *Tristan ve İzolde* tragedyasında kendini var ettiği görülmektedir. Ortaçağda trajik öykülerle betimlenen romantik aşk 19. yüzyıla kadar Batıda hastalıklı bir zayıflık olarak görülmüştür. Ancak 19. Yüzyılla birlikte burjivazinin egemenliği ve aristokrasinin yıkılışı, aile kurumunda soyun önemini ortadan kaldırdığından, romantik aşk aile birliği kurmaya yüklenen mutluluk ideolojisinin ana damarı haline gelmiştir.

Sonsuz mutluluğun anahtarı olan romantik aşkı Alberoni insanın kolektif hareket etme ihtiyacına bağlar. Alberoni, insanların birlik oluşturarak hayatta anlam, amaç ve güç bulduğunu ifade etmiştir. Romantik aşkın iki kişi arasındaki bu kolektif hareketin başlangıç evresi olduğunu, beraberliği devam ettirebildikleri takdirde çiftin böyle bir birlik kurduğunu belirtir. Hollywood romantik aşk filmlerinin, izleyicilerin göz yaşlarına bile sebep olacak kadar duygularına hitap eden boyutu işte bu yakınlık ve birlik kurma ihtiyacıdır. Bu filmler insanların birlik, beraberlik, sevme sevilme, beraberlikten doğan anlam arayışlarına umut veren anlatılardır. Okudukları, izledikleri ve dinlediklerinin insanların inançlarına ve belirli konularda geliştirdikleri yaklaşımlara etkisi vardır. Medya metinleri toplumdaki kolektif inançları yeniden üretirken insanların zihinlerinde bu inançların pekişmesine aracı olmaktadırlar. Romantik aşk mitini yeniden inşâ eden ve romantik aşk konusunda Batıdaki kolektif inançları pekiştiren en etkin medyalardan biri Hollywood filmleridir.

Shapiro ve Kroeger insanların romantik ilişkiye dair inançlarına yönelik yaptıkları araştırmada evli ve bekar bireylerin romantik içerikli romanlar, kadın ve erkek dergileri, masallar, televizyon ve filmler, müziklerle geçirdikleri

zamanı ölçmüşlerdir. İlişkilere yönelik gerçekçi olmayan inançlara sahip olan bireylerin, romantik içerikteki medyaya en çok maruz kalan ve buna etkiye en açık olan kişiler olduğunu ortaya koymuşlardır. Çalışmada romantik içerikteki medyaya maruz kalan ve bu etkiye açık bireyler arasında ilişkilerinde doyum sağlayamadıklarını belirtenlerin ağırlıkla evli kadınlar olduğunu belirtmişlerdir (Akt. Griffin 2006:9). Araştırmalar, romantik aşkı bulup mutlu olma mitinin gerçek hayattaki izdüşümüne dair olumlu ve romantik aşkla sonsuza dek mutlu olunacağı inancını destekleyen sonuçlar vermemektedirler. Hollywood 1990 sonrası romantik komedileri O'nunla tam olma/O'nsuz eksik kalma, sonsuza dek mutlu olma gibi temel kodlarla tarif etmiş olduğumuz romantik aşk mitini yeniden üreterek romantik aşkı bulup sonsuz mutluluğa kavuşma söylemiyle, insanların masalsı ve hayatın gündelik gerçeklerinden uzak bir mutluluk tanımına inançlarını pekiştirmektedirler.

Çözümlediğimiz dünya çapında en çok izlenmiş üç film olan *Pretty Woman* (G.Marshall,1990), *What Women Want* (N.Meyers,2000), *Sex and The City* (M.P.King,2008) filmlerinde Eros ve Psykhe mitine ve bu mitle büyük benzerlikler gösteren peri masallarına dayalı olarak çıkarttığımız romantik aşk kodlarının çeşitli biçimlerde film metinlerinde işlenmiş olduğu görülmüştür. Yapılan çalışmada romantik aşkın kodları ilk görüşte aşk, Onunla tam olmak/Onsuz eksik kalmak, öpüşme ve kurtarılma "ve sonsuza dek mutlu olmak" olarak belirlenmiştir. Filmlerin söylem çözümlemesinde bu kodlara dair film anlatılarında elde edilen bulguları birleştirdiğimizde ilk görüşte aşk kodunun farklılıklara uğramış bir biçimde işlendiği, "onunla tam olma/onsuz eksik kalma" kodunun filmlerdeki kahramanların olumlu yönde dönüşümüne sebep olarak vurgulandığı, öpüşmenin birbirleri için tek ve eşsiz olan âşıkların birbirlerine hayat verme kaynağı olarak işlendiği, kurtarılma ve sonsuza dek mutlu olma söyleminin üç filmin anlatısında da belirgin bir şekilde Eros ve Psykhe miti ve peri masallarındaki sonsuz mutluluk söylemini tekrar ettikleri görülmüştür. Yapılan çözümleme sonucunda romantik aşk mitinin kodlarının filmlerin anlatılarında belirgin bir şekilde işlenmiş olduğu ortaya konmuştur.

Filmlerin Söylem Çözümlemesi Sonucunda Filmlerin Anlatısındaki İlk Görüşte Aşk

İlk görüşte aşk *Pretty Woman*'da kadın kahramanın fahişe kimliğinden sıyrılmış, peruğunu ve makyajını çıkarmış uyurken ki masum ve doğal halini gördüğünde gerçekleşir. *What Women Want* filminde kadın kahramanın iş kadını kimliğinden sıyrıldığında ilk kez baş başa dışarı çıktıklarında erkek kahramanın onun doğal ve naif halini gördüğü andaki bakışlara yüklenmiştir. *Sex and The City* filminde filmin kahramanlarının ilişkilerinin başlangıcı anlatılırken birbirlerini gördükleri ilk an aktarılmıştır. *Sex and The City*'de kahramanların bu bakışmasına ilk görüşte aşkın tüm anlamı yüklenmiştir. Masallardakiyle birebir aynı olmamakla birlikte farklı bir biçimde ilk görüşte aşk kodunun filmlerin anlatısında işlendiği görülmektedir.

Filmlerin anlatılarında 'O'nu 'ilk görüş' *Pretty Woman* ve *What Woman Want*'ta kadının kamusal alandaki kimliğinden sıyrıldığı anda görünür olması vurgusuyla ilk kez kendi gerçek kimlikleriyle göründükleri anda gerçekleşir ve aynı masallardaki romantik aşk miti gibi bu bakış erkeğin bakışına yüklenmiştir. *Sex and The City*'de ilk görüşte aşk, gerçekten kahramanların birbirlerini ilk gördükleri anda gerçekleşir. İlk görüşte aşk kodunu tanımlarken belirttiğimiz üzere, bu ilk görme anı kaderin hemen iş başında olma anıdır. Filmlerin anlatısında O'nunla aşka düştüğü kader anı, aranan mutluluğu filmin kahramanını bulduğu, hayatının artık O'nunla bütün ve tam olduğu anlamlarını içerir.

Filmlerin Söylem Çözümlemesi Sonucunda Filmlerin Anlatısındaki O'nunla tam olma/ O'nsuz Eksik Kalma

Onunla tam olma anlamı üç filmin metninde de belirgin bir şekilde işlenmiştir. Onsuz eksik kalma filmlerin olay örgüsü doğrultusunda az ya da çok vurgulanmış bir biçimde karşımıza çıkar. Onsuz eksik kalmak ayrı düşmekle ilintili bir kod olduğundan *Pretty Woman*'da ayrı düşme bir günlük

bir süreç, *What Women Want*'ta yine kısa bir zaman olarak işlenmiş ama yine de Onsuz eksik kalmak vurgulanmıştır. *Sex and The City* filminde Onsuz eksik kalma kodu ayrılık süreci bir kaç aylık uzun bir zaman olduğundan belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Masalların anlatısında zaten çok iyi yürekli olan kadın ve erkek kahraman çeşitli zorlukların sonunda mükafat gibi birbirlerini bulup bütünleşirler. Filmlerde 'O'nunla tam olma anlamı, birbirini iyi yönde dönüştürme vurgusuyla işlenmiştir. Yapılan çözümlemeyle filmlerin anlatısında, özünde kalbi çok iyi olan, fakat günümüz şartları sebebiyle yalnızlaşmış ya da aşırı bireyselleşmiş kahramanların romantik aşk sayesinde bu iyiliği açığa çıkardıkları ortaya çıkmıştır.

Pretty Woman filminde erkek kahraman Edward aşırı bireysel, iş hayatında yıkıcı olabilecek kadar duygularından uzaklaşmış biriyken kadın kahraman Vivian sayesinde kalbini ve vicdanının sesini duymaya başlar ve iyi yönde dönüşerek yapıcı bir karakter olur. Filmin başında Edward'ın yükseklik korkusu hayata karşı aşırı savunmacı ve duygusuz yaklaşımını, aslında hayattan korktuğu için böyle bir kabuğa sığındığını sembolize eder. Filmin sonunda Edward yaşadığı dönüşüm sayesinde yükseklik korkusunu yener. Vivian, iyi yürekli saf ve masum bir genç kadındır ama hayat şartlarından dolayı fahişelik yapmaktadır. Romantik aşk sayesinde hayata daha güvenle yaklaşmaya başlar ve insani değerlerine sahip çıkar. Filmin başında toplumda uygunsuz davranışlar sergileyen, isyankâr tavırlı bir karakterken, filmin sonunda yerini bulan zarif ve çok etkileyici bir kadına dönüşür. Edward ve Vivian birbirleriyle gerçekleşen bütünlenme sayesinde bu dönüşümü yaşarlar. Birbirlerinden ayrı düştükleri kısa süre içinde birbirlerini tamamladıkları ve birbirlerine kattıkları olumlu etki vurgulanmıştır.

What Woman Want filminde Nick, kızıyla bile doğru düzgün bir ilişkisi olmayan hercai bir tipken Darcy'yi tanıdıkça ruhunda bir dönüşüm yaşamaya başlar ve insanların iyiliğini gözeten ve insanların mutluluğu için çabalayan bir adama dönüşür. Darcy ise başarılı bir iş kadını olduğundan erkekler onu rakip gördüğü için, olduğu gibi kabullenilmemenin yalnızlığını yaşamaktadır.

İyi yüreği açığa çıkmış ve iyi bir insana dönüşmüş olan Nick, Darcy'nin muhteşem özelliklerini hayranlıkla keşfeder ve ona âşık olur. Bu aşk ile Nick iyi bir insana dönüşürken Darcy yalnızlığından kurtulur.

Sex and The City'de zaten bir arada olan romantik âşıklar, kadın kahraman Carry'nin toplumun ilişkilere eskiden beri sürüp gelen yaklaşımlarının etkisiyle öne çıkan tedirginliklerini paylaşması üzerine erkek kahraman John evlenmeyi önerir. Bu masallara uygun bir evlilik teklifi değil bir akit teklifi gibidir. Âşıklar, kendi özerk, biricik birliklerine müdahil olan pek çok toplumsal etken sebebiyle ayrı düşerler. Ayrılık süresi içinde Carry, bu evliliği planlarken bencilce hareket ettiğini fark eder. Bu ayrılık sonunda tekrar birbirlerine kavuşan âşıklar, güvence ve akit için değil, topluma karşı bir gösteriş olarak değil, sadece kendileri için bağlılık yeminlerini etmeye karar vererek evlenirler. Filmin anlatısında 'O'nunla tam olmanın vurgusu evliliğin masallardaki anlamını içererek biçimde ortaya konmuştur.

Yaptığımız çözümleme sonucunda söyleyebileceğimiz üzere, filmlerin anlatılarında, 'O'nunla tam olma, 'O'nun sayesinde önemli ve büyük dönüşümler yaşayarak hayatının tam bir anlam kazanması vurgusuyla işlenmiştir. 'O' hayatına girdiğinde, her şey mükemmel bir biçimde iyiye ve güzele doğru gider. Hayat O'nun varlığıyla anlamlı, doyumlu ve güzeldir. O'nsuz eksik kalma bu anlamı belirginleştiren bir biçimde S*ex and The City*'de işlenmiştir. Âşıklar tekrar kavuştuklarında birbirlerinin hayatlarındaki o büyük anlam daha belirgin bir şekilde vurgulanmış olur.

Filmlerin Söylem Çözümlemesi Sonucunda Filmlerin Anlatısında Kadın ve Erkek Kahraman

Masal arketiplerinin en önemli özellikleri genç kadınlar güzel, içten ve iyi yüreklidir, erkekler/prensler ise kudretli, genç ve yakışıklıdır. Günümüz hikâyelerine uyarlanınca, filmlerin anlatılarında o eski masal prensleri yakışıklı kudretli, iyi yürekli ancak aşırı bireyselleşmiş bir portre ortaya koyarlar. Ancak filmde bu aşırı bireysellik romantik aşk sayesinde çözülmeye

uğrar. Çözümleme sonucunda, filmlerin anlatılarındaki kadın karakterlerin masallardakine göre daha aktif ve öncü konumlar aldıkları ortaya çıkmıştır. Erkek kahraman *Pretty Woman*'da masallardaki gibi kurtarıcı rolünü üstlenirken, *What Woman Want*'ta kurtarıcı figür kadın kahramandır. *Sex and The City*'de kurtarılma ayrı düşüp kavuşma, erkek kahramanın bağlılık yemini etmeyi teklif etmesi biçiminde işlenmiştir.

Erkek karakterlerin aşırı bireyselleşmiş portresinin romantik aşk ile dönüşüme uğraması izleyicilere romantik aşkın dönüştürücü gücüyle umut verme niteliğindedir. Günümüz insanı, özellikle erkeği duygularından uzaklaşmış, vicdanından uzaklaşmış, körleşmiş olabilir ama romantik aşk onu bir anda değiştirebilir.

Filmlerin Söylem Çözümlemesi Sonucunda Filmlerin Anlatısında Öpüşme

Peri masallarında öpüşme kodunun en etkin ortaya çıktığı masallar *Pamuk Prenses* ve *Uyuyan Güzel* masallarıdır. İkisinde de büyülü uykudaki prensesler yakışıklı prens öptüğünde büyülü uykudan uyanırlar. Filmlerin anlatısında öpüşme masallardakinden farklı olarak *Pretty Woman* ve *What Woman Want* filmlerinde kadının eylemiyle gerçekleşir. *Pretty Woman*'da aynı masallardaki gibi kadın kahraman erkek kahramanı uyurken öper. *Sex and The City* filminde kadın kahraman üç yıldır süren beraberliğinin nasıl başladığını anlatırken geçmiş görüntüler akar sonra film romantik âşıkların öpüşmesiyle başlar.

Romantik aşkta öpüşmeye yüklenmiş olan tüm anlamlar üç filmin de anlatısında belirgin bir şekilde açığa çıkar. Öpüşme, romantik aşk mitinde hayat verme anlamını taşır. Çözümleme yapılmış olan üç filmde de romantik aşk mitine dair belirtilmiş olduğumuz öpüşme kodu hayat verme anlamını taşımaktadır. Öpücüğün hayat verme anlamı, daha çok ruha hayat veriş anlamı yüklenir. Öpüşme, filmlerde âşıkların ruhlarının birbirleriyle beslenip yalnızlıktan ve hayatlarındaki boşluk ve anlamsızlıktan kurtuluşları anlamını

yüklenir. Filmlerin anlatısında öpüşme, ruhsal kavuşmanın ve birbirine hayat vermenin fiziki, eylemsel simgesidir.

Filmlerin Söylem Çözümlemesi Sonucunda Filmlerin Anlatısında "Kurtarılma... ve sonsuza dek mutlu olma"

Kurtarılma ve sonsuza dek mutlu olma üç filmde de masalların metinlerinden alıntılarla ve masallardaki anlamıyla film anlatılarında kendini göstermektedir. Peri masallarında kurtarılma zor duruma düşmüş olan prensesi ya da güzel genç kızı prensin kurtarmasıyla temsil edilir. Böyle bir kurtarılma *Pretty Woman*'da belirgin bir şekilde işlenmiş olmakla birlikte, diğer filmlerde kadın kahramanın zor durumdan kurtarılması gibi bir durum yoktur. Ancak yine de kurtarılma vardır. Romantik aşk, Batılı metropol insanının, metalaşmış ve aşırı bir bireyselliğin hüküm sürdüğü dünyada insanın yalnızlaşmış ve hatta insani değerlerden uzaklaşmış ruhunun kurtuluşunu gerçekleştirir.

Bu kurtuluş öncelikle 'O'nunla tam olma ve âşıkların birbirlerini olumlu yönde dönüştürüp bütünleşmeleri ile kendini ortaya koyar. Ancak kurtarılma filmlerin sonunda kesinleyici bir şekilde sunulan birliktelik kararıyla gerçekleşir. Âşıklar birbirlerine bağlılıklarını açık bir şekilde ortaya koyduklarında ruhun yalnızlıktan, mutsuzluktan kurtuluşu sonsuza dek mutluluğa kavuşma gerçekleşir. Filmlerin sonunda romantik âşıkların kavuşmalarının vecd hali, üç filmin diyaloglarında masallara gönderme yaparak sunulmuş olduğundan sonsuza dek mutlu olacakları söylemi yeniden üretilir.

Pretty Woman'da kadın kahraman Vivian, peri masalı istediğini açıkça söyler. Erkek kahraman Edward'ın şehrine dönmesiyle ayrılacak olan çift, Edward'ın havalimanına giderken yolunu değiştirip Vivian'a gitmesiyle kavuşurlar. Filmin son replikleri prensesi kurtaran şövalye ile ilgilidir. Prens prensesi kurtarmıştır ve sonsuza dek mutlu olacaklardır. *What Woman Want*'ta erkek kahraman kadın kahramana kurtarılmaya ihtiyacı olduğunu

söyler, âşıkların kavuşup öpüştükleri son sahnede yine replikler kurtarıcı şövalyeyle ilgilidir. Bu kez şövalye kadındır ve masallara gönderme yapan bu kavuşma sonsuza dek mutlu olacakları anlamını taşır. *Sex and The City*'de filmin sonunda erkek kahraman John, kadın kahraman Carry'ye evlenme teklif ederken, evlilik teklifini somutlaştırmak için *Sindrella* masalındaki gibi ayağına ayakkabı giydirir. Böylece filmin metninde bu kavuşmanın masallara dair anlamı açığa çıkmış olur. "Kurtarılma... ve sonsuza dek mutlu olma" kodu romantik aşk mitinin temel söylemini ortaya koyan bir şekilde üç filmin metninde de işlenmiştir.

Filmlerin Söylem Çözümlemesi Sonucunda Mutlu Sonla Biten Hollywood Romantik Aşk Filmlerinde Aşk Söylemi

Hollywood sinemasında 1990 sonrası romantik komedilerine yapılan söylem çözümlemesiyle *Eros ve Psykhe* mitinin ve peri masallarıyla antik dönemlerden bu yana aktarıla gelen romantik aşkla sonsuz mutluluğa kavuşulacağı söyleminin, metropol insanına uyarlanmış hikâyelerle tekrar üretildiği ortaya konulmuştur. Peri masallarındaki romantik aşkı tanımlayan ilk görüşte aşk, O'nunla tam olmak/O'nsuz eksik kalmak, kurtarılma ve sonsuza dek mutlu olma, öpüşmenin anlamlarının günümüz Hollywood romantik filmlerinde de kendini tekrar ettiği görülmüştür. Araştırma sonucunda günümüz Hollywood romantik komedilerinde romantik aşkla gelen bütünlenme ve birleşmeye kurtuluş ve sonsuza dek mutluluk anlamının yüklendiği ve böylece romantik aşk mitinin yeniden üretildiği görülür.

Romantik Aşk ve Sonsuz Mutluluğa Dair Bilimsel Gerçekler

Yapılan çalışmada çözümlemelerle elde edilen bulgular ve romantik aşk konusunda yapılmış olan sosyolojik ve tıbbi çalışmalar sonucunda toplanmış olan verilerle bir değerlendirme yapılırsa, antik dönemden kalma masallar yinelenerek romantik aşkla sonsuza dek mutluluğa ulaşılacağına dair 1990 sonrası Hollywood romantik komedilerinde üretilen söylem ile romantik aşk üzerine yapılmış bilimsel araştırmalar arasında bir çelişki

olduğu görülür. Yapılan tıbbî araştırmalarla romantik aşkın gerçek mutluluğu getirmenin aksine -bağımlılık maddeleriyle salgılanan haz ve zevk salgısı olan dopamin sebebiyle hissedilen- bir mutluluk yanılsaması yarattığı ve mutluluk hormonu olan serotoninin düşüşüne sebep olduğu saptanmıştır. Bu araştırmalar romantik aşkın bir bağımlılık mekanizması ile yaşandığını ortaya koymuşlardır. Yapılan tıbbî araştırmaların da gösterdiği üzere "romantik aşk" insanın hayatına sonsuz mutluluğu getirmek yerine, mutluluk hormonu serotoninin düşmesine sebep olup kişiyi takıntılı ve bağımlı biri haline getirdiği ortaya konulmuştur.

Dowling, yalnızlıktan kurtulup sonsuza dek mutluluğa ulaşmanın anahtarı olarak görülen romantik aşk mitine inanan çoğu kadının sonuçta mağdur olduğunu ifade eder. Dowling kadınlar için, romantik aşkla eşine bağlanarak mutlu olma inancının altında kadının bağımsızlık korkusu olduğunu belirtir ve bunu "Sindrella kompleksi" olarak adlandırır (1998:44). Dowling, romantik aşkla yapılan evliliklerde eşinin imkânları müsait olan kadınların çoğunluğunun çalışmadıkları takdirde yaşlılıkta yoksulluk sınırına düştüklerini belirtir. Dowling'in araştırmaları romantik aşk ile sonsuz mutluluğa kavuşacağı inancıyla evlenen kadınların boşandıkları takdirde kimlik kaybına uğradıkları ve gördükleri zararın yıkım boyutunda olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca hayatta kendileri bir şeyler üretme becerilerini geliştirmemişlerse genç yaşta bakım evlerine sığındıklarını belirtmiştir (1998:45). Çözümlediğimiz üç filmin anlatılarına baktığımızda ekonomik bağlılık vurgusunun yalnız *Pretty Woman* filminde olduğunu görürüz. *What Women Want* ve *Sex and The City*'de kadınlar ekonomik bakımdan özgürdürler ancak *Sex and The City*'de ayrılık ve Onsuz eksik kalmak çok belirgin işlendiğinden kadının ayrılıkta yaşadığı anlamsızlık duygusu ve bunalım belirgin bir şekilde filmin anlatısında kendini göstermektedir. Filmin anlatı örgüsünde bu bunalımın çözümü yine romantik aşkın kendisidir. 1990 sonrası Hollywood romantik komedilerinde romantik aşka dair sonsuz mutluluk vurgusunda bulunulan bir söylem ortaya konmaktadır. Ancak Dowling'in yaptığı çalışma gerçekte bu mutluluk tanımına inanmış kadınların

sonunda genellikle dul, yalnız ve mutsuz yaşlılıklar yaşadıklarını ortaya koymaktadır.

Sonuçta, tıbbi çalışmalara bakılırsa aslında bir bağımlılık fenomeni olan, sosyolojik araştırmalarla sonsuz mutluluğu getireceğine inanmanın olumsuz sonuçlarından söz edilen romantik aşk, Hollywood romantik filmlerinde yeniden üretilirken, mevcut söylem biçimleriyle peri masallarıyla anlatıla gelen romantik aşk mitine dayalı bir mutluluk ideolojisi ortaya konulur.

Kaynakça

ABBOTT, Stacey, JERMYN, Deborah; **Falling In Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema**,London, I.B. Tauris, 2009.

ABİSEL, Nilgün; **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1995.

ADANIR, Oğuz; **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Ankara, Kitle Yayıncılık, 2. Baskı, 1994.

ADORNO, Theodor, W., HORKHEIMER, Max; **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010.

ADORNO, Theodor, W.; **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**. Çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul, Sanat Hayat, 2. Baskı, 2007.

AKASS, Kim; **Reading Sex and the City:Critical Approaches**, London, I.B. Tauris, 2004.

AKBULUT, Hasan; **Kadına Melodram Yakışır**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2008.

ALBERONI, Francesco; **Aşık Olma ve Aşk**, çev: Gül Çetinor, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1990.

ALLEN, Michael; **Contemporary US Cinema**, Edinburgh, Pearson Education, 2003.

ALTHUSSER, Louis; **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtlarıyla Birlikte Yeniden-Üretim Üzerine,** çev. A. Işık Ergüden, Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006.

ANDERSON, Graham; **Fairytale in the Ancient World**, London, Routledge, 2000.

ANDERSON, Perry; **Gramsci**, çev. Tarık Günersel, İstanbul, Locus Salyangoz Yayınları, 2007.

ANDREW, J. Dudley; **Sinema Kuramları**, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007.

ARISTOTELES; **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987.

ATAYMAN, Veysel; **100 Filmde Duygu/Aşk Filmleri**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995.

BACHEN, C. M. ILLOUZ, E.; "Imagining romance: Young people's cultural models of romance and love", **Critical Studies in Mass Communication**, vol.13, 1996, p.279–308.

BAKER, Ulus; **Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru**, Çev. Harun Abuşoğlu, İstanbul, Birikim Yayınları, 2010.

BARON, Robert A.; BYRNE, Donn; SULS, Jerry; **Social Psychology**, USA, Allyn and Bacon, 1989.

BAUDRILLARD, Jean; **Amerika.** Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.

BAUMEISTER, Roy F. BUSHMAN, Brad J; **Social Psychology and Human Nature**, California, Thomson Learning, 2008.

BELTON, John; **American Cinema/American Culture**, New York, McGraw Hill, 2005.

BERGAN, Ronald; **Film**, New York, DK Publishing, 2006.

BERGSON, Henri; **Gülme**, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.

BERLIN, Isaiah; **Romantikliğin Kökleri**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, YKY, 2004.

BİLGİN, Nuri; **Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2006.

BLUE, Adrianne; **Öpüşme: Metafizikten Erotiğe**, Çev. İrem Sağlamer, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.

BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON Kristin; **The Classical Hollywood Cinema Film Style and Mode of Production to 1960,** New York, Columbia University Press, 1985.

BORDWELL, David; **The Way Hollywood Tells It,** Los Angeles California, University of California Press, 2006.

BORDWELL, David; **Making Meaning**, Massachusetts, Horward University Press, 1989.

BORDWELL, David; **Narration in Fiction Film**, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1985.

BOTTON, Alain De; **Statü Endişesi**, Çev. Ahu Sıla Bayer, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2005.

BUCKLAND, Warren; **Film Studies**, London, Teach Yourself, 2003.

BURTON, Graeme; **Görünenden Fazlası**, Ankara, Alan Yayıncılık, 1995.

BÜKER, Seçil; ONARAN, Oğuz; **Sinema Kuramları**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1985.

BÜKER, Seçil; **Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler**, İstanbul, Kavram Yayınları, 1996.

BÜKER, Seçil; **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2010.

CAMPBELL, J; **Thou art that: Transforming religious metaphor**, Novato CA, New World Library, 2001.

CHAMPBELL, Colin; **The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism**, Oxford, Basil Blackwell, 1987.

COMOLLI, Jean-Luc; NARBONI, Jean; “Sinema İdeoloji Eleştiri” çev. Mustafa Temiztaş, **Sinema Tarih Kuram Eleştiri**, der. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.

CAN, Şefik; **Klasik Yunan Mitolojisi**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2007.

CHATMAN, Seymour; **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film,** New York, Cornell University Press, 1983.

CHATMAN, Seymour; **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Çev. Özgür Yaren, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2009.

ÇEBİ, Murat S.; **İletişim Araştırmalarında İçerik Çözümlemesi,** Ankara, Alternatif Yayınları, 2003.

ÇOBAN, Keneş H.; Irkçı-ayrımcı Söylemlerin Kurucu Öğeleri Olarak İnkâr Stratejileri", Ankara Üniversitesi, **Kültür ve İletişim Dergisi**, 14/2, 2011.

DOĞANAY Ülkü ve KARAASLAN Şanlı H.; "Yazılı Basında Irkçı ve Ayrımcı Söylemlerin Olağanlaştırılması: Habertürk Gazetesinin 'Sıradan Bir Gün'deki Haberleri Üzerine Bir İnceleme, Ankara Üniversitesi, **Kültür ve İletişim Dergisi,** 14/2, 2011.

DOLAR, Mladen; "At First Sight", **Gaze and Voice as Love Objects**. Ed. Renata Salecl, Slavoj Zizek, Durham, Duke University Press, 1996.

DORSAY, Atilla; **Mitos ve Kuşku**, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1977.

DOWLING, Collette; **Sindrella Kompleksi: Çağdaş Kadında Bağımsızlık Korkusu,** Çev. Selçuk Budak, Ankara,Öteki Psikoloji Dizisi, 1998.

EAGLETON, Terry; **İdeoloji**, Çev. Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.

EKİCİ, Aslı; "1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu". Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, 2007.

ELIADE, Mircea; **Mitlerin Özellikleri**, Çev: Sema Rifat., İstanbul, Simavi Yayınları, 1993.

ERDOĞAN, Mustafa; **Aydınlanma Modernlik ve Liberalizm**. Ankara, Orion Yayınevi, 2006.

ERGÜVEN, Mehmet; "Tristan ve Isolde ya da Ölümcül Eros", **Cogito:Aşk** Sayı 4 bahar, İstanbul, YKY, 1995

ERHAT, Azra; **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989.

ERKAN, Hilal; **Hollywood Sinemasında Oryantalizm**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2009.

FAIRCLOUGH, Norman; “Dil ve İdeoloji” **Söylem ve İdeoloji**, Çev. Barış Çoban, Ed. Barış Çoban, Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınları, 2003.

FERRARI, Michele Ierradi; “Boyz, Bastards, Virgins, and Pretty Woman: Class and Gender in American Fiction and Film of the 1990s” Masters of Arts University of Virginia, 2009.

FOUCAULT, Michel; Benin Yapımı, Çev. Levent Kavas, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1992.

FOUCAULT, Michel; **Ders Özetleri 1970-1982**, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

FISHER, Helen; **Neden Âşık Oluruz: Romantik Aşkın Doğası ve Kimyası,** Çev. Murat Kabakçı, Yakamoz Yayınları, İstanbul, 2005.

FRY, William; F.Jr. ALLEN Melanie; “Humour as a Creative Exprience: The Development of a Hollywood Humorist”, **Homour and Laughter Theory Research and Applications,** ed. Antony J. Chapman, Hugh C. Foot, New Jersey, Transaction Publishers, 2004.

GIDDENS, Anthony; **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 3. Baskı İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

GIDDENS, Anthony; Siyaset, Sosyoloji ve Toplumsal Teori. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

GIDDENS, Anthony; **Sosyoloji,** Hazırlayan: Cemal Güzel, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2008.

GINZBURG, Carlo; **Tahta Gözler**, Çev. Aysun Şişik, İstanbul, Metis, 2009.

GÖKÇE, Birsen; **Toplumsal Bilimlerde Araştırma**, Savaş Yayınevi, Ankara, 2007.

GÖKÇE, Birsen; “Evlilik Kurumuna Sosyolojik Bir Yaklaşım” der. Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, **AileYazıları 4: Evlilik Kurumu ve İlişkileri**, Ankara: Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 1990.

GÖNEN, Metin; **Hollywood Sineması**, İstanbul, Es Yayınları, 2007.

GÖTZ, Hanz-Werner; "Orta Çağda Aşk", **Sevgi ve Toplumsal İlişkiler,** Derleyen ve Çeviren: Yılmaz Öner,İstanbul, Belge Yayınları, 1992.

GRAMSCI, Antonio; **Selections from Prison Notebooks**, Ed. ve çev: Quintin Hoare ve Geofrey Nowel Smith, New York, International Publishers, 1989.

GRIFFIN, Stephanie A.; "A Qualitative Inquiry into How Romantic Love Has Been Portrayed By Contemporary Media and Researchers" Degree Doctor of Philosophy, Ohio State University, 2006.

GRIMAL, Pierre; **Yunan Mitolojisi***,* Ankara, Dost Yayınevi, 2009.

GRUEN, Arno; **Normalliğin Deliliği**, Çev. İlknur İgan, İstanbul, Çitlenbik Yayınları, 3. Baskı, 2004.

GÜLER, Zeynep; "Muhafazakarlık", **19 YY'dan 20. YY'a Modern Siyasal İdeolojiler**, Der. Birsen H. Örs, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008

HARVEY, James; **Romantic Comedy in Hollywood from Lubitsch to Sturges***,* New York, Alfred A. Knopf, 1987.

HEFNER, Veronica; "From Love At First Sight To Soul Mate: Romantic Ideals In Popular Films and Their Association With Young People's Beliefs About Relationships". Degree of Doctor of Philosophy, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011.

HORKHEIMER, Max; **Akıl Tutulması**, çev:Orhan Koçak. İstanbul, Metis Yayınları, 6. Baskı,2005.

HEIDEGGER, Martin; **Discourse on Thinking**, New York, Harper TorchBooks, 1969.

HENDRY, Joy; **Marriage in Changing Japan**, London, Croom Helm, 1981.

IKEDA, Daisaku; **Life**, Trans. Charles S. Terry, USA, Kodansha, 1983.

ILGAZ, Ahmet; "Amerikan Sinemasında Basmakalıp Tipleme" Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2001.

JERMYN, Deborah; “I Love NY: The Rom-Com’s Love Affair with New York City”, **In Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema,** Ed. Abbott, Stacey, Deborah Jermyn, London, I.B. Tauris, 2009.

JOHNSON, Robert A; **Romantik Aşkın Psikolojisi**, Çev. Kemal Kutlu, 1993.

JOHNSON, Kimberly R. HOLMES, Bjarne M.; “Contradictory Messages: A Content Analysis of Hollywood-Produced Romantic Comedy Feature Films” **Communication Quarterly**, Vol. 57, No. 3, July–September, 2009, p. 352–373.

JOWETT, Garth; LINTON, James M.; **Movies as Mass Communication,** California, Sage Publications, 1989.

KARADAĞ, Çerkes; **Görme Kültürü**, Ankara, Doruk Yayımcılık, 2004.

KASSIN, Saul; FEIN, Steven; MARKUS, Hazel Rose; **Social Psychology***,* New York, Houghton Mifflin, 2008.

KNYF, Kaitlin; “Exploring faerie: A framework for the fairy tale film” Carleton University Graduate studies and research Master of Arts in film Studies, 2009.

KOÇAK, Orhan; “Önsöz: Horkheimer ve Frankfurt Okulu”, **Akıl Tutulması**, Max Horkhiemer, çev. Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

KÖKER Eser; DOĞANAY Ülkü; **Irkçı değilim ama… Yazılı Basında Irkçı-Ayrımcı Söylemler,** Ankara, İHOP Yay, 2010.

KRIPPENDORF, Klaus; **Content Analysis: An Introduction to Its Methodology**, California, Sage Publications, 2004.

LAYNE, Kathryn E.; “*More Than Girl Talk: Situating Sex and the City in Feminist Conversation*” University of Louisiana, 2009.

LEE, John Alan; “Love Styles”, **The Psychology of Love**, Ed. Robert J. Sternberg, Michael L. Barnes, London, Yale University Press, 1988.

LESLIE, Barri. MORGAN, Mandy; “Soulmates, compatibility and intimacy:Allied discursive resources in the struggle for relationship satisfaction in the new millenium”, New Ideas in Psychology 29/2011 , 2011, p. 10-23.

LOWE, Mary Leah; “A Funny Thing Happened on the Way to the Wedding: Gender Ideology and Narrative Structure in Romantic Comedy” Florida State University, School of Theatre Degree of Doctor of Philosophy, 2001.

LUKES, Steven; **Bireycilik**, Çev. İsmail Serin, 2. Baskı, İstanbul, Bilim ve Sanat, 2006,

LUHMANN, Niklas; “Aşk ve Evlilik: Çoğalmanın Düşyapısı” **Cogito Aşk**, İstanbul, YKY, 1995.

MABRY, Andrea Rochelle; “*Inlove in a movie: Woman and Contemporary Romantic Comedy*”, Phd Degree University of Florida, 2004.

MAKİGUCHİ,Tsunesaburo; **A Geography of Human Life**, Trans. Katsusuke Hori, Ed. Dayle Bethel, Allan H. Johns, California, Caddo Gap Press, 2002.

MALTBY, Richard; **Hollywood Cinema**, Oxford, Blackwell Publishing, 2003.

MARCUSE, Herbert; **Tek-Boyutlu İnsan**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea, 2. Baskı, 1990.

McCABE, Janet; **Reading Sex and the City**, London, I.B. Tauris, 2004.

MESSARIS, Paul; **Visual Literacy: Image, Mind and Reality**, Oxford, Westview Press, 1994.

METZ, Christian; **The Imaginary Signifier Psychoanalysis and the Cinema**, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

MILLER, Michael Vincent; **İkili İlişkilerde Terorizm**, Çev: Sinem Gül, İstanbul, Varlık Yayınları, 2008.

MILLS, Sara "Söylem ve İdeoloji" **Söylem ve İdeoloji**, Çev. Z.Özarslan, Ed. Barış Çoban, Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınları, 2003.

MONACO, James; **How To Read A Film: The Art, Technology, History and Theory of Film and Media**, Revised Edition, New York, Oxford University Press, 1981.

MUIR, Lynette R.; **Love and Conflict in Medieval Drama The Plays an their Legacy**, Edinburgh, Cambridge University Press, 2007.

MUTLU, Erol; **Globalleşme Popüler Kültür ve Medya**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2005.

NEALE, Steve; "The Big romance or Something Wild?" **Screen** 33:3 Autumn, 1992, s. 284-299

NEALE, Steve; **Genre and Hollywood**. KY, Routledge, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich; **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, 3. Baskı, İstanbul, Say Yayınları, 1996.

NORMAN, Ünal; "Theme of Love at the Threshold of Shakespeare's "Tragic Period" "; **Tragedy: Theory and Practice**, Middle East Technical University, Ankara, 1985.

ÖRS, H. Birsen; "İdeoloji: Karmaşık bir dünyayı anlaşılır kılmak", Derleyen Birsen H. Örs, **19 YY'dan 20. YY'a Modern Siyasal İdeolojiler**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

PAPPENHEIM, Fritz; **Modern İnsanın Yabancılaşması: Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum**, Çev: Salih Ak, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2002.

PINES, Ayala Malach; **Aşık Olmak,** Çev: Mercan Yurdakuler Uluengin, İstanbul, İletişim yayınları, 2010.

PLECK, Elizabeth H., OTNES, Cele; **Cinderella Dreams : The Allure of the Lavish Wedding**, New Jersey, University of California Press, 2003.

PRESTON, Catherine L.; “Hanging on a Star: The resurrection of the Romance film in the 1990’s”, **Film Genre 2000,** Ed. Wheeler Winston Dixon, Albany, State University of New York Press, 2000, s. 227-244

REIK, Theodor; **Aşk ve Şehvet Üzerine: Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi**, çev. Ali Kılıçlıoğlu, İstanbul, Say Yayınları, 2006.

RONY, Jerome – Antoine; “Tutku-Aşk”, **Cogito: Aşk**, Sayı 4 bahar İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995.

RUBINFELD, Mark David; “Reel to Real: Gender, Genre and The Hollywood Romantic Comedy”, Phd Degree, University of Massachusetts Amherst, 1997.

RYAN, Michael, KELLNER, Douglas; **Politik Kamera.** çev:Elif Özsayar İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.

RYAN, Michael, KELLNER, Douglas; **Politik Kamera,** çev. Elif Özsayar İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.

SAKAOĞLU, Saim; **Masal Araştırmaları**, Ankara, Akçağ Basım Yayım, 2003.

SALECL, Renata; “I Can’t Love You Unless I Give You Up”, **SIC1 Gaze and Voice as Love Objects**, Ed. Renata Salecl, Slavoj Žižek, Durham, Duke University Press, 1996.

SCHENK, Herrad; “Günümüzde aşk: Bir öğrenme süreci”, **Sevgi ve Toplumsal İlişkiler,** der. ve çev. Yılmaz Öner, İstanbul, Belge Yayınları, 1992.

SCHOPENHAUER, Arthur; **Aşkın Metafiziği**, çev. Veysel Atayman, İstanbul, BS Yayın Basım, 2011.

SEZER, Melek Özlem; **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2010.

SHRANK, Cathy; **“Matters of love as of discourse:The English Sonnet, 1560–1580”** The University of North Carolina Press, 2007

SIMMEL, Georg; **Bireysellik ve Kültür**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

SIMMEL, Georg; **Modern Kültürde Çatışma**, çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, 6. Baskı, İstanbul, İletişimYayınları, 2009.

SOMAY, Bülent; **Şarkı Okuma Kitabı**, 2. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

STETS, Jan E., TURNER, Jonathan H; **Sociology of Emotions**, California, Springer, 2006.

STEVENS, Kyle; "What a difference a Gay Makes", **In Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema**, Ed. Stacey Abbott, Deborah Jermyn, London, I.B. Tauris, 2009, s. 132-145.

TABUROĞLU, Özgür; **Dünyevi ve Kutsal**, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

TATAR, Maria M; **Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales,** New Jersey, Princeton University Press,1987.

TAYLOR, Charles; **Modern Toplumsal Tahayyüller**, çev. Hamide Koyukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

TEKELİ, Şirin; "Çağdaş Evliliğin Ortaçağ Kökenleri" der. Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, **AileYazıları 4: Evlilik Kurumu ve İlişkileri**, Ankara, Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 1990.

TEO, Hsu-Ming; "Love Writes: Gender and Romantic Love in Australian Love Letters, 1860-1960" **Australian Feminist Studies**, Vol. 20, No. 48, November 2005.

THEODOR, W. Adorno; **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.

TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Ankara, T.İş Bankası Yayınları, 1983.

TÜTENGİL, Cavit Orhan; "Aile ve Evlilik Araştırması Sonuçları" der. Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, **Aile Yazıları 4: Evlilik Kurumu ve İlişkileri**, Ankara, Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 1990.

VAN DIJK, Teun A. "The Story of Discourse", **Discourse as Structure and Process**, Ed. Teun A. Van Dijk, London, Sage Publications, 1997.

VAN DIJK, Teun A; "Söylem ve İdeoloji: Çok alanlı bir yaklaşım". **Söylem ve İdeoloji**, Hazırlayanlar: Barış Çoban, Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınevi, 2003, s.13-112.

WARTENBERG, Thomas E; **Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism**, Colorado, Westview Press, 1999.

WASKO, Janet; **How Hollywood Works,** London, Sage Publications, 2005.

WENDY, Hayden; "Evolutionary Rhetorics: Science and Sexuality in Nineteenth-Century Free-Love Discourse", Rhetoric Review, Vol. 29, No. 2, p.111–128, 2010.

WEXMAN, Virginia Wright; **Creating Couple: Love, Marriage and Hollywood Performance,** New Jersey, Pirnceton University Press, 1993.

WILDING, Raelene; "Romantic Love and 'getting married': Narratives of the wedding in and out of cinema texts" **Journal of Sociology** Vol 39(4) p.373-389, The Australian Sociological Association, 2003.

YANARDAĞ, Merdan; **Yeni Muhafazakarlar**, İstanbul, Çiviyazıları Yayınevi, 2004.

ZELDIN, Theodore; **İnsanlığın Mahrem Tarihi**, Çev. Elif Özsayar, 3. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

ZILLAH R., Eisenstein; **Feminism and Sexual Equality: Crisis in Liberal America**, New York, Monthly Review Press, 1984.

ŽIŽEK, Slavoj; "There is No Sexual Relationship", **SIC1 Gaze and Voice as Love Objects**, Ed. Renata Salecl, Slavoj Žižek, Durham, Duke University Press, 1996.

ŽIŽEK, Slavoj, SALECL Renata; **SIC1 Gaze and Voice as Love Objects**, Ed. Renata Salecl, Slavoj Žižek, Durham, Duke University Press, 1996.

Konferanslar

ÖNAL, Zülküf; **Aşkın Nörolojisi,** Gazi Üniversitesi Tıp Fakültesi Sosyal ve Kültürel Gelişim Kulübü Etkinlikleri 13 Nisan, 2008.

ÖZET

Bu çalışmada 1990 sonrası Hollywood sineması romantik filmlerinde sonsuza dek mutluluğun anahtarı olarak ifade edilen romantik aşk söylemi araştırılmıştır. Romantik aşkla sonsuza dek mutlu olmanın ilk anlatılarından biri antik Yunan'dan günümüze ulaşmış olan Eros ve Psykhe mitidir. Grimm kardeşler tarafından asıllarına sadık kalınarak derlenmiş olan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Sindrella, Uyuyan Güzel* ve *Rapunzel* gibi peri masalları da Eros ve Pskhe mitiyle büyük benzerlikler taşımaktadırlar. Antik çağlardan günümüze masallarla taşınmış olan romantik aşk miti 19. Yüzyılda Batıda aile kurumunun temeli olarak ideolojik bir anlam yüklenmiştir. Bu çalışmada romantik aşk miti Eros ve Psykhe'nin hikâyesine ve peri masallarına dayanarak tanımlanmış ve mutlu sonla biten Hollywood romantik aşk filmlerinde bu mitin yeniden nasıl üretildiği üzerine bir söylem çözümlemesi yapılmıştır. Romantik aşk mitinin 1990 sonrası Hollywood sineması romantik komedilerinde günümüz metropol insanına uyarlanmış öykülerle yenilenerek tekrar üretildiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler:

1. Romantik aşk miti

2. Peri masalları

3. Hollywood Sineması

4. Romantik komedi

5. Aşk söylemi

ABSTRACT

This research is on the discourse of romantic love in happy ending Hollywood romantic films after 1990. Happy endings of romantic love belongs to the idea of *happy ever after*. One of the first tales about *happy ever after* is found in antique Greek myth, Eros and Psykhe. Fairy tales Snow White, Sleeping Beauty, Sindrella, Rapunzel -which also can be traced back to antiquity- written by Grimm Brothers in 19th century have significant similarities with the myth of Eros and Psykhe. Myth of romantic love which origins back to antiquity was dispelled ideologically as the foundation of family in 19th century. Thus, this research questions the myth of romantic love in fairy tales as reinterpreted in Hollywood romantic comedies after 1990. Discourse analysis method is used to decypher the romantic love myth as thematized in todays Hollywood romantic comedies. As a conclusion it is claimed that myth of romantic love is re-produced by Hollywood romantic comedy films after 90s as adapted to the contemporary metropolitan life.

Key words:

1.The myth of romantic love

2. Fairy tale

3. Hollywood Cinema

4. Romantic Comedy

5. Discourse of love